4

teatrul

aprilie 1964 (anul IX)

În acest număr:

PREFAȚĂ LA ÎNTÎLNIREA I. T. I.
de Radu Beligan

TINERETUL ÎN TEATRUL ROMÎNESC

- Tineri de azi, Tineri de ieri
  de George Vraca
- 17 portrete de regizori tineri
- Actori tineri despre ei înșiși

A 400-a ANIVERSARE SHAKESPEARE

- Printre noi
- Pe scenele românești
- Cum îl jucăm
- Shakespeare la lucru

SOMNOROASA AVENTURĂ
Comedie în trei acte
de Teodor Mazilu

www.cimec.ro

teatrul

Nr. 4 (anul IX) aprilie 1964

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ
DE COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

S U M A R

Pag.

Radu Beligan
PREFAŢĂ LA ÎNTÎLNIREA I.T.I. 1

TINERETUL ÎN TEATRUL ROMÎNESC

George Vraca
TINERI DE AZI, TINERI DE IERI 3

17 REGIZORI
Dinu Cernescu, Ion Cojar, Mihai Dimiu, David Esrig, Farkas István, Călin Florian, Lucian Giurchescu, Harag György, Valeriu Moisescu, Vlad Mugur, Margareta Niculescu, Radu Penciulescu, Lucian Pintilie, Horea Popescu, Ion Simionescu, Ion Taub, Cornel Todea 6

ACTORI TINERI DESPRE EI ÎNŞIŞI 29

A 400-a ANIVERSARE SHAKESPEARE

Florin Tornea
PRINTRE NOI 40

Alexandru Duţu
PE SCENELE ROMÎNEŞTI 48

Ana Maria Narti
CUM ÎL JUCĂM 54

Dana Crivăţ
SHAKESPEARE LA LUCRU 66

SOMNOROASA AVENTURĂ
comedie satirică în trei acte
de Teodor Mazilu 70

Coperta I: *O scenă din cel mai tînăr spectacol Shakespeare: „Cum vă place", la Studio-ul Institutului de teatru „I. L. Caragiale". Rozalinda-Valeria Seciu şi Bufonul Tocilă-Mircea Andreescu. (Foto: Hedy Löffler).*

Coperta IV: *Paul Scofield în rolul titular şi Tom Fleming-Kent în „Regele Lear" de Shakespeare, spectacol dat la Bucureşti de Royal Shakespeare Company din Stratford on Avon. Regia: Peter Brook.*

Desene: SILVAN şi BENEDICT GĂNESCU

REDACŢIA ŞI ADMINISTRAŢIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 – Bucureşti – Tel. 14.35.58
Abonamentele se fac prin factorii poştali şi oficiile poştale din întreaga ţară
PREŢUL UNUI ABONAMENT:
15 lei pe trei luni, 30 lei pe şase luni, 60 lei pe un an

www.cimec.ro

PII 5584

prefață la întîlnirea I.T.I.

La începutul anului 1963 a avut loc, la Bruxelles, o reuniune internațională consacrată problemelor învățămîntului teatral, formării profesionale a actorului. Inițiativa Centrului național belgian s-a bucurat de un cald răsunet și invitați din întreaga lume au putut asista la confruntarea unora dintre cele mai interesante școli teatrale din Europa. Dezbaterile de la Bruxelles s-au organizat în jurul tehnicii vocale și expresivității plastice a actorului, iar concluziile au relevat importanța discutării într-un cadru internațional a complexității problemelor formării profesionale a oamenilor de teatru.

În dorința ca experiența de la Bruxelles să fie rodnic continuată, Centrul național romîn a propus, în anul următor Congresului de la Varșovia, ca a doua reuniune consacrată aceleiași teme să aibă loc la București și să dezvolte problemele măiestriei actoricești în adîncirea laturilor ei profesionale. Dacă inițiativa Centrului național belgian se datora și lipsei unei școli teatrale proprii și năzuinței ca întîlnirea internațională să favorizeze nașterea unei asemenea instituții, inițiativa țării noastre se bizuie pe realități fundamental deosebite. Școala românească de teatru, care își serbează în acest an centenarul și ale cărei valori actoricești, unanim prețuite de popor, au fost consacrate și cu laurii aprecierii internaționale, va folosi acest prilej pentru a-și face cunoscut propriul cuvînt, bazat pe o bogată tradiție și vie experiență contemporană. Interesul manifestat de participanți față de întîlnirea de la București ne îndreptățește să sperăm în reușita acestui colocviu, în rodnicia schimburilor de experiență între reprezentanți de seamă ai pedagogiei teatrale din întreaga lume. În calitatea noastră de gazde, salutăm oamenii de teatru și studenții participanți la această reuniune — prima întîlnire teatrală internațională în țara noastră. Ne bucurăm să salutăm eminentele personalități ale mișcării teatrale care au răspuns cu entuziasm invitației Centrului național romîn, fiind ferm convinși că această nouă confruntare de opinii va consolida coeziunea noastră artistică, punctele de vedere care ne unesc fiind puse în slujba progresului umanității, păcii, artei.

Răspunderea noastră este mare: dezbatem perspectivele și viitorul teatrului, căutăm să asigurăm, prin complexa, științifica și generoasa formare a tinerilor actori de azi, viitorul.

Gîndind la scena de mîine și la scena de azi — care promovează și va promova valorile permanente ale umanității — teatrul românesc, prin reprezentanții săi din toate generațiile, de la maeștri ai artei scenice și pedagogiei teatrale pînă la studenții din primul an al școlii de teatru, urează invitaților din toate colțurile lumii un călduros și fratern: „bine ați venit".

Radu Beligan
Artist al Poporului, Președinte al Consiliului teatrelor, membru al Consiliului Executiv I.T.I.

PJA 1618/4
BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI
www.cimec.ro

TINERETUL ÎN TEATRUL ROMÎNESC

Acest capitol cuprinde o schiță de portret colectiv al generației deosebit de înzestrate care a fost educată și s-a format în Romînia democrat-populară. El este și un răspuns concret, în aceeași măsură informativ și analitic, pe care școala românească de teatru îl dă dezbaterilor internaționale despre educația actorului tînăr ce se desfășoară în prezent în țara noastră.

În clișeu: **Irina Petrescu și Victor Rebengiuc**

www.cimec.ro

ANUL 20

TINERI DE AZI, TINERI DE IERI

Cuvintele puse în fruntea acestor rînduri nu sînt un titlu şi nu rezumă în nici un fel cuprinsul lor. Nu va fi vorba, deci, nici de unele însemnări pe marginea vreunei închipuite înfruntări între generaţiile de artişti, nici de vreun pedant studiu comparativ între ce a fost ieri şi ceea ce este azi; şi nici — cum s-ar putea îndreptăţit bănui, deoarece e lucru de mult făgăduit — de cîteva nostalgice amintiri din tinereţe ale unui actor cu multe şi frumoase decenii în slujba teatrului.

Nu: nimic din toate astea. Cuvintele din fruntea acestei pagini traduc mai curînd o fărîmă din vălmăşagul de sentimente care m-au cuprins în clipa cînd, rămas singur, faţă în faţă, cu coala albă de hîrtie şi cu gîndurile mele, am înţeles că am fost solicitat să scriu despre tineri şi pentru tinerii de azi, în calitate de exponent al unei alte generaţii de actori: tinerii de ieri...

Tineri de ieri... Împerecherea aceasta de cuvinte îmi place; pentru că înlocuieşte perifrastic — deşi cu un dram de ironie — un cuvînt ceva mai brutal, mai crud, mai anevoie acceptabil, şi pe care mai toţi tovarăşii mei de generaţie îl ocolesc — făţiş sau cu cochetărie — cam din ziua cînd un coleg mai tînăr li s-a adresat pentru prima oară cu respectuosul „Maestre"...

* * *

E tinereţe multă în jurul nostru, al celor care cu greu ne-am fi putut închipui, acum douăzeci de ani, perspectiva şi proporţiile dezvoltării teatrului în ţara noastră, cu cerul încă măturat de vălătucii grei şi înecăcioşi de fum, care se ridicau din ruinele Teatrului Naţional. Eram atunci, privind printre lacrimi în jurul nostru, ca în dezolarea unei păduri pustiite de topoare şi de putregai...

Dar s-au ridicat tinerii, asemenea unor vlăstare de primăvară, hrănite cu seva sănătoasă a vieţii noi de pe meleagurile noastre, şi ne-au înconjurat de pretu-

www.cimec.ro

tindeni, ca un miracol, împlinind la loc pădurea, mai deasă și mai falnică decît a fost. Au pierit de-atunci, ce e drept, mereu, mulți copaci din vechea pădure, bătrîni și înalți, la împlinirea sorocului lor firesc sau fulgerați dureros de neașteptat, dar lăstărișul viguros din jur, puieții drepți și plini de freamăt viu le-au luat locul și au astupat golurile.

Și pădurea a rămas mai departe falnică și întreagă, tot mai bogată și mai plină de viață!

* * *

În cele peste patruzeci de teatre înfiorite pe întinsul țării, din seva năvalnică a revoluției spirituale care ne-a înnoit sufletește, pe tineri și pe mai puțin tineri deopotrivă, în ultimii douăzeci de ani, tineretul constituie, ca pretutindeni în țara noastră plină de tinerețe, o bază temeinică și un element principal în acțiune. Și nu putem, privind această izbucnire de tumultuoasă tinerețe, să nu fim mîndri de călăuza noastră, de îndrumătorul nostru, partidul, care ne-a legat prin aceeași tinerețe spirituală și de acțiune.

Promoțiile de absolvenți ai Institutului de teatru — tot mai bogate și mai pregătite — pornesc în fiecare vară să sporească forțele artistice ale teatrelor din toate regiunile țării și să consolideze, cu înflăcărarea tinereții lor, zidăria, pe alocuri încă jilavă, a noilor clădiri ale Artei.

Din rîndurile lor s-au afirmat sumedenie și continuă să-și facă un nume și un loc în inima spectatorilor, cu rîvnă artistică neîncetată și prin muncă neobosită, tineri mulți la număr, actori și regizori. Realizările lor curente sau unele concursuri entuziaste le-au adus numele în paginile presei și pe buzele tuturor. Dintre cei pe care i-am văzut la treabă, mi-au plăcut mult unii ca: Gh. Cozorici, Leopoldina Bălănuță, Silvia Popovici, Victor Rebengiuc, Florin Piersic, Octavian Cotescu, Sanda Toma, Coca Andronescu, Ion Marinescu, Rodica Tăpălagă, Gheorghe Dinică, Ileana Ploscaru, Gilda Marinescu, Constantin Rauțchi, Dem. Rădulescu, Stela Popescu, C. Dinulescu, Emanoil Petruț, Ileana Predescu, Gina Patrichi, George Oancea, Mihai Fotino, Amza Pellea, ca și regizorii Radu Penciulescu, Lucian Giurchescu, Mihai Dimiu, Horea Popescu, Dinu Cernescu, Valeriu Moisescu.

Aceștia toți, însă — și alții ca ei, pe care memoria mea nu-i are la îndemînă în clipa aceasta, și cărora le cer iertare că nu-i trec aici —, sînt dintre cei care nu s-au mulțumit să-și pună sub căpătîi diploma de absolvent al Institutului de teatru. Și asta, pentru că — cu dreptul pe care mi-l dau cei aproape 45 de ani de carieră și de experiență teatrală (cam cît vîrsta laolaltă a doi dintre colegii despre care scriu acum) — socotesc că în pregătirea viitorilor actori este loc destul și pentru mai bine. Școala care dă diplome de actori este o instituție cu care ne putem mîndri, dar tinerii de azi, oricît ar fi de entuziaști și de bine pregătiți (pentru vîrsta lor), nu pot fi — tot ei — și învățăcei și dascăli, așa cum se cam petrec lucrurile la unele discipline din Institutul de teatru, unde, pe alocuri și uneori, se mai face simțită lipsa cîte unui... tînăr de ieri, cu ceva-ceva mai multă experiență și cu un dram în plus de cumpătare.

Și-apoi, fruntașii aceștia ai generației tinere de actori au aflat, probabil, de la colegii lor mai vîrstnici din teatrele în care au venit să-și împlinească menirea și chemarea, că adevărata ucenicie a actorului începe abia după absolvența școlii oficiale și după ce a simțit sufletarea caldă a publicului; și — mai ales — că ucenicia aceasta durează, dacă tinde la perfecțiune, toată viața și toată cariera lui. E una din părțile minunate ale meseriei noastre: să te simți veșnic și mereu școlar, dîndu-ți seama că, din fiecare rol, în fiecare repetiție și la fiecare spectacol, ai mai învățat ceva nou și demn de reținut.

Nu este deci deajuns, pentru generația tînără de actori, să fie reprezentată prin realizările fruntașilor ei, ci să tindă la un nivel general, situat cît mai sus pe scara valorilor, acolo unde onesta prezență a actorului în rol se transformă în creație luminoasă, iar modesta satisfacție a salariatului teatral, în clocotitoare bucurie artistică.

* * *

Pe scena teatrului a cărui conducere mi-a fost încredințată în ultimii ani, am fost mereu aproape de truda artistică a multor tineri și de străduința lor către desăvîrșire. Unora dintre ei, datorită bunelor rezultate care s-au dovedit a nu fi

www.cimec.ro

fost întîmplătoare, li s-a acordat un spor de încredere din partea consiliului artistic al teatrului, dîndu-li-se posibilitatea să-și încerce forțele în roluri de tot mai mare răspundere și prestigiu. Și le-au făcut față cu multă cinste, trecînd, în scurtă vreme, de la poziția de „tineri actori" la cea de „protagoniști" și de la situația de „tînără speranță" la invidiatul grad de „cap de afiș".

Îmi sînt dragi toți, deopotrivă. Dar față de unii dintre ei încerc să fiu mai aspru (atît cît mă lasă inima și cît nu mă trădează căldura de frate mai mare, cu care le strîng mîna cînd îi întîmpin în culise). Și asta, de teamă ca nu cumva să-i văd prea statornic mulțumiți de ceea ce au izbutit pînă acum. Unora ca George Constantin, Ion Dichiseanu, Liliana Tomescu, Cristea Avram, Magdalena Buznea, Dorin Moga, Rodica Țuțuianu, Cristina Tacoi, Gh. Buznea — actori tineri cu ale căror biruințe artistice Teatrul „C. I. Nottara" se mîndrește — le-aș spune și le-aș repeta necontenit: „Nu uitați un lucru: cel care nu a dat artei totul nu i-a dat nimic! Iar voi — și ca voi, toți ceilalți tineri — mai aveți ce da. Nu vă drămuiți efortul și nu vă conteniți strădania; la vîrsta voastră, orice pas pe loc e un pas înapoi — și fiecare pas înapoi, în frontul larg și avîntat al tineretului, înseamnă rupere din rînduri, rămînere în urmă, dezertare..."

Iar altora — parcă și mai numeroși — le-aș atrage atenția că drumul spre desăvîrșire și succes este anevoios și urcă mereu și că, asemenea oricărui urcuș, trebuie străbătut cu pași mărunți și apăsați — nu în salturi. Cel care se grăbește la urcuș obosește curînd și își pierde răsuflarea, iar orice salt îl poate arunca, pe pantă, înapoi... Păcatul nostru, al celor care am fost tineri mai de mult, e că vorbim uneori în pilde. Și sperăm mereu că printre calitățile tinerilor de azi este și aceea de a le putea înțelege. Cum sper eu acum...

* * *

Tineri de azi și tineri de ieri — umăr lîngă umăr și cu bătaia inimilor la unison — duc teatrele noastre și arta noastră teatrală spre culmi mereu noi, mereu mai înalte, într-o conviețuire de cele mai multe ori armonioasă și pe deplin rodnică. Cei dintîi au mai multă îndrăzneală — ceilalți sînt mai așezați. Îndrăzneală și măsură: formulă de progres.

Acolo unde armonia conviețuirii nu e încă desăvîrșită și nici rezultatele întotdeauna rodnice, cei mai tineri să renunțe la îndrăzneala de dragul îndrăznelii — formulă găunoasă, ba chiar primejdioasă și cu rezultate uneori triste, ca și acelea ale eroismului gratuit, dans de saltimbanc pe sîrmă, fără plasă de protecție dedesubt, sau „saltomortale" cu ochii legați, de dragul aplauzelor și al gurilor căscate în stal; cei vîrstnici să înțeleagă că tradiție nu înseamnă mucegăire și somn sforăitor. Și, mai ales, și unii, și ceilalți, să vadă limpede că, la dimensiunile de azi ale teatrului românesc și la proporțiile lui de mîine, este loc din belșug pentru toți — tineri și mai puțin tineri —, și că fiecare își are locul lui rostuit, ca în pădurea plină de viață și de zvon luminos de care pomeneam mai către începutul acestor pagini.

...O pădure în care n-au să mai intre nici securile sălbatice și nici focul ucigător, pentru că e plină de tinerețe, iar tinereții îi este dragă viața, mai presus ca orice, și știe să lupte pentru ea!

George Vraca
Artist al Poporului

www.cimec.ro

17 REGIZORI

Am adunat aici cîteva portrete în vederea unui viitor dicţionar al regizorilor tineri. Firește, numele prezente aici nu epuizează lista celor ce lucrează astăzi în regia românească; criteriul după care ne-am ghidat în selecţionare a fost răsunetul unor spectacole care s-au impus atenţiei. Lăsăm lista deschisă, cu convingerea că timpul va înscrie pe ea mereu alte nume şi alte succese.

DINU CERNESCU

Născut în 1935. A absolvit I.A.T.C. „I. L. Caragiale" în 1957. Din spectacolele puse în scenă: Peer Gynt *de Ibsen (spectacol de absolvire, Studioul I.A.T.C. „I. L. Caragiale", 1957);* Gîlcevile din Chioggia *de Goldoni (Teatrul Naţional din Craiova, 1958);* Bravul soldat Svejk *după Hasek (idem, 1959);* Piaţa ancorelor *de I. Stock (Galaţi, 1961);* De Pretore Vincenzo *de Eduardo De Filippo (Teatrul Tineretului, 1962);* Mielul turbat *de Aurel Baranga (Teatrul Regional Bucureşti, 1962);* Iaşii-n carnaval *şi* Millo director *de Vasile Alecsandri (idem, 1962);* Dracul uitat *de Jan Drda (idem, 1963);* Vizita bătrînei doamne *de Friedrich Dürrenmatt (Braşov, 1963;* Acuzarea apără *de Ştefan Berciu (idem, 1964).*

Distins cu Premiul III pentru regie la al IV-lea Concurs republican al tinerilor artişti din teatrele dramatice din 1962.

Pe Dinu Cernescu îl recomandă îndrăzneala creatoare, lupta împotriva inexpresivităţii scenice, caracterul popular al montărilor sale. Regizor dintre cei mai tineri, cu o creaţie originală, viguroasă, Dinu Cernescu are un loc distinct în fenomenul divers al regiei contemporane de teatru.

Pe scenă îi recunoaştem cu uşurinţă gîndirea novatoare, după cum în gîndul său recunoaştem, de asemenea fără dificultate, regizorul angajat. Caută, se frămîntă intens, îşi pune întrebări peste întrebări, tocmai pentru a da spectatorilor cît mai multe răspunsuri. Şi spectacolele sale au totdeauna, chiar atunci cînd răspunsurile nu sînt cele mai bune, o avalanşă de idei menite să sublinieze sensurile textului dramatic. Nu a montat multe spectacole. Îşi pregăteşte minuţios caietele de regie, are pretutindeni în vedere sublinierea contemporaneităţii operei dramatice.

Domeniul său de predilecţie este satira, potenţarea cît mai acută a sensurilor satirice din text. În satiră, de altfel, a obţinut cele mai însemnate victorii artistice. La Naţionalul din Craiova, încă în primul său an de practică teatrală, Dinu Cernescu înscria, cu spectacolul *Gîlcevile din Chioggia,* un prim succes al gîndirii sale scenice. Ţinta satirei avea două obiective distincte, şi Dinu Cernescu a pus accentele, aşa cum trebuia, nuanţat: de la ironia acerbă (totuşi îngăduitoare!) la adresa certăreţelor neveste şi pînă la şarjele de critică socială (fără circumstanţe atenuante) la adresa atitudinii antipopulare este o distanţă pe care spectacolul a luminat-o cu pricepere şi a subliniat-o cu umor.

www.cimec.ro

Dinu Cernescu

Ion Cojar

Mihai Dimiu

David Esrig

Farkas István

Călin Florian

Lucian Giurchescu

Văzuți de: Silvan

Harag György

www.cimec.ro

Poate cea mai izbutită creație satirică a regizorului o constituie montarea de pe scena Teatrului Regional cu *Mielul turbat*. Reluînd piesa, după aproape zece ani de la premieră, Dinu Cernescu a dat textului o haină radical nouă, obținînd efecte satirice deosebit de pregnante. Satira anti-birocratică devine incisivă și conferă spectacolului o mare capacitate de generalizare. Edificatoare exemple ne par a fi și montările de la Teatrul Tineretului, cu *De Pretore Vincenzo*, și Teatrul din Brașov, cu *Vizita bătrînei doamne*. Tonul caustic al spectacolului brașovean cu această din urmă piesă, grotescul evocărilor, caracterul simbolic al unor momente de acțiune subliniază esența textului: o glumă sinistră cu implicații tragice.

Montările sale au un pronunțat caracter popular. Preluînd tradiția vechilor trupe de teatru, Dinu Cernescu a realizat, cu *Iașii în carnaval* și *Millo director*, un spectacol de pe poziții contemporane, valorificînd textul lui Alecsandri într-o viziune actuală de mare expresivitate. „Veselul Alecsandri" ne apare tînăr și vioi: teatrul de umbre, expresia grotescă a personajelor satirizate, fanfara adusă pe scenă dau — toate — montării o coloratură specifică, apropie spectacolul de public, tocmai pentru că mijloacele satirice utilizate au o inspirație pronunțat populară.

Un text clasic bine și judicios interpretat ne apare imediat într-o lumină neașteptată, vibrînd în corespondențe contemporane — spunea, cu un prilej, Dinu Cernescu. În acest sens, apreciem și intenția spectacolului său de pe scena Naționalului bucureștean, cu *Judecătorul din Zalameea*. Sîntem siguri, însă, că regizorul nu și-a dat încă măsura talentului real în domeniul piesei clasice.

După cum, în afara excelentei experiențe cu *Mielul turbat*, Dinu Cernescu nu și-a valorificat din plin virtuțile regizorale în piese originale contemporane. Or, cunoscîndu-i capacitățile stimulatoare și entuziasmul creator, sîntem convinși că randamentul său poate fi, în mod deosebit pe texte contemporane originale, mai mare. Așteptăm, așadar, un cuvînt în plus, mai răspicat, în ceea ce privește valorificarea scenică a piesei originale.

Montările sale se prezintă în omogenitatea distribuțiilor, iar folosirea complexă a calităților fiecărui actor, stimularea unor resurse variate ale talentului actoricesc se arată ca deosebite calități ale sale. Mulți interpreți din spectacolele montate de el — *Gîlcevile din Chioggia*, *Soldatul Svejk*, *Spectacolul Alecsandri*, *Dracul uitat*, îndeosebi — au demonstrat pozitiv tendința de a căpăta valențele „actorului total", făcînd uz de variate resurse interpretative, introducînd, în compoziții complexe, dansul, cîntecele, efecte de pantomimă. Și totuși, regizorul trebuie să mediteze la faptul că, uneori, în spectacolele sale, actorul pare ignorat, directorul de scenă afirmîndu-și o prea intensă prezență.

Dar realizările lui Dinu Cernescu, tinerețea gîndului, proiectele creatoare realiste și îndrăznețe sînt chezășii ale unei evoluții semnificative, cu o culoare particulară în peisajul scenic contemporan.

Călin Căliman

ION COJAR

Născut în 1931. A absolvit I.A.T.C. „I. L. Caragiale" în 1955. Din spectacolele puse în scenă: Tragedia optimistă *de Vs. Vișnevski (spectacol de absolvire, 1955)*; Trestiile de aur *de Mioara Cremene (Teatrul Național „I. L. Caragiale", 1955)*; Steaguri pe turnuri *de Stehlik (idem, 1957)*; Cei din urmă *de Gorki (idem, 1959)*; Prima întîlnire *de Tatiana Sîtina (Teatrul Tineretului, 1961)*; Băiatul din banca a doua *de Al. Popovici (idem, 1962)*; Micuța Dorrit *după Dickens (idem, 1962)*; Ziariștii *de Al. Mirodan (Teatrul Tineretului din Sofia, 1962)*; Adam și Eva *de Aurel Baranga (Teatrul Național din Russe, 1963)*; Nora *de Ibsen (Teatrul Național „I. L. Caragiale", 1963).*

Distins cu Premiul II pentru regie la al III-lea Concurs republican al tinerilor artiști din teatrele dramatice din 1959.

Ion Cojar nu utilizează reflectorul violent, nu cultivă spectaculosul, culoarea intensă. Sobrietatea și echilibrul spectacolelor sale indică pasiunea pentru informarea exactă și multilaterală, un subtil spirit de discernămînt și o îndelungă cugetare pentru a nu se lăsa smuls din solul fertil al textului dramatic. Nota specifică a

www.cimec.ro

creației lui Ion Cojar o dau limpezimea, robustețea și siguranța de sine a unei gîndiri care afirmă, cu puternic spirit partinic, noblețea umană. Totodată, însă, îl tentează disponibilitatea pentru o diversitate de genuri dramatice, înclinația pentru o arie foarte largă de modalități.

Prin *Tragedia optimistă* și *Poemul lui Octombrie*, el s-a recomandat ca un creator ce imprimă forme expresive spectacolului agitatoric. Ambele reprezentații au fost semnificative printr-o mare vibrație interioară și o concentrată atmosferă poetică, romantic revoluționară, total diferită de entuziasmul vag și zgomotos. S-a manifestat aci una dintre principalele aspirații din domeniul expresiei agitatorice: un limbaj esențializat, despuiat de orice adaos ornamental, un laconism euritmic și cursiv, menit să condenseze semnificații multiple într-un desen regizoral cît mai sumar. S-a putut realiza aici tendința tînărului regizor de a da spectacolului o disciplină plastică corespunzătoare imaginii „poporului în acțiune", o orchestrație omogenă, în care se disting limpede soliștii.

Cu *Prima întîlnire*, Cojar trece spre o nouă etapă a creației sale, realizînd un spectacol-manifest de mare sensibilitate și poezie. Bizuindu-se pe formula scenografică emoționantă a lui Toni Gheorghiu, regizorul a obținut un patos scenic vibrant prin simplitatea și adîncimea cu care a tratat conflictul.

Transpunîndu-i pe clasici, Cojar încearcă să-și cristalizeze viziunea artistică în sensul respectării valorilor fundamentale ale textelor: soliditatea în construcția caracterelor, a conflictelor. Regizorul caută să se sprijine și în acest caz, ca și în întreaga sa activitate, de altfel, pe actor, pe dezvăluirea psihologiei personajelor surprinse în dialectica transformării lor. Colaborarea cu tineri talentați, ca: Silvia Popovici, Valeria Gagealov, Em. Petruț, C. Rauțchi, Gh. Cozorici etc. a dus la succese de afirmare și de prestigiu ale tinerilor în marile partituri.

Montările sale nu pot întruni toate sufragiile: astfel, unele din spectacolele sale — mai ales cele pentru copii — pot părea prea construite, lipsite de fantezie și spontaneitate. Regizorul n-a dat încă măsura întregilor sale resurse creatoare. Rezervele emise de critică în legătură cu o realizare, care a urmat altora, foarte izbutite, demonstrează neliniștea, frămîntarea continuă a artistului, niciodată mulțumit cu cele înfăptuite. El are o profesiune de credință pe care dorește s-o afirme statornic în viitorul apropiat: să realizeze puternic „solidaritatea întru aceeași trăire emotivă a celor două grupări umane care alcătuiesc reprezentația teatrală: actorii și publicul."

Valeria Ducea

MIHAI DIMIU

Născut în 1932. A absolvit I.A.T.C. „I. L. Caragiale" în 1956. Din spectacolele puse în scenă: Ultima oră *de M. Sebastian (spectacol de absolvire, Baia-Mare, 1956);* Tache, Ianke și Cadîr *de Victor Ion Popa (Sibiu, 1956);* Cauțiunea *de Hans Lucke (idem, 1958);* Moartea unui comisvoiajor *de Arthur Miller (idem, 1960);* Ferestre deschise *de Paul Everac (idem, 1960);* Avarul *de Molière (Baia-Mare, 1960);* Puterea întunericului *de Lev Tolstoi (Teatrul Muncitoresc C.F.R., 1961);* Îndrăzneala *de Gh. Vlad (Teatrul Regional București, 1962);* Corabia cu un singur pasager *de Dan Tărchilă (Teatrul Muncitoresc C.F.R., 1962);* Antigona și ceilalți *de Peter Karvas (idem, 1962);* Taina *de Horia Stancu (Sibiu, 1963);* Gaițele *de Alexandru Kirițescu (Teatrul Muncitoresc C.F.R., 1963);* Punctul culminant *de Gheorghe Vlad (Teatrul Regional București, 1964).*

Distins cu Premiul III pentru regie la Decada dramaturgiei originale din 1956 și Premiul I pentru regie la Decada dramaturgiei originale din 1961.

Cu o circulație din ce în ce mai demonetizată, cum este și firesc, de altfel, termenul „tînărul creator" continuă totuși să se aplice nediferențiat, uitîndu-se adesea că nu întotdeauna vîrsta biologică corespunde mecanic planului maturizării în artă. Așa s-au petrecut lucrurile și cu Dimiu — la 32 de ani, semnatarul a 27 spectacole —, începînd de acum opt ani, cînd, recent absolvent al Institutului de teatru, își dădea examenul meseriei cu un spectacol *Ultima oră* la Baia-Mare, distins pentru regie la prima Decadă a dramaturgiei originale. De atunci, ca și alți

www.cimec.ro

colegi ai lui, prin forța inerției noastre, a cronicarilor, a rămas „tînărul regizor"; dar, din fericire, tinerețea aceasta se reclamă la el de la ideea unei vii, neastîmpărate căutări a expresiei artistice. Sigur că nu-i e numai lui proprie amintita investigație, dar de la ea pornesc și acele linii care încep să-l definească.

De pildă, la Dimiu mi se pare foarte interesant de relevat faptul că a venit pe băncile Institutului cu o prețioasă experiență de viață, cîștigată în calitate de tehnician de drumuri, un an și jumătate, la șantierele navale Galați, apoi pe Valea Siretului, la Sindreni, în sfîrșit, pe Valea Oltului, la Călimănești și Tălmaciu. Regizorul Dimiu de azi reflectă în chip evident în creația sa un anume echilibru în căutările sale, o vizibilă pondere a sobrietății mijloacelor de expresie, o aplicare foarte evidentă asupra realizării unității de ansamblu. Se simte pozitiv tendința regizorului spre un realism viguros, în desenarea intrigii și a caracterelor, rezultat al faptului că în memoria sa a rămas încă viu și puternic contactul nemijlocit cu realitățile construcției socialiste, din perioada uceniciei la școala șantierului. Nu e astfel întîmplătoare, la el, o pozitivă reticență față de exagerările zgomotoase din unele spectacole mimînd contemporaneitatea actului artistic. Lui Dimiu nu-i e deloc străină linia modernă, contemporană ca esență, care se impune azi regiei — vezi, de pildă, *Ferestre deschise* la Sibiu, sau *Flori vii*, sau *Romagnola*, sau *Îndrăzneala*, sau *Antigona și ceilalți*. Efectele exterioare nu-l atrag însă. Fantezia sa se supune exigent conținutului de idei, îl preocupă minuțios rotunjirea unui caracter, a unei anume mișcări scenice, e gata chiar, uneori, să se retragă în spatele textului, pentru primatul exclusiv al acestuia — cîte spectacole nu vedem, să recunoaștem, în care primul rol e al regizorului (!) —, n-are ambiția ostentației regizorale. Se întîmplă însă să rămînă și la planul dirijorului corect, și aici apare primejdia să se confunde uneori chiar cu corepetitorul.

Și pentru că acest profil vine într-un moment prielnic pentru propria lui retrospectivă, e cazul să stăruim și asupra unui aspect cu dublu efect al activității sale. Dimiu a pus în scenă, cum spuneam, multe spectacole — 27 —, ilustrînd o foarte variată gamă a repertoriului, de la dramaturgia originală, clasică și contemporană (și e demnă de relevat pasiunea lui pentru literatura dramatică românească), la *Puterea întunericului* și *Avarul*, de la *Antigona și ceilalți* la *Moartea unui comis-voiajor*. Adică o diversitate de stiluri, foarte interesantă și pozitivă în planul experienței și verificării mijloacelor, dar solicitînd totuși o disponibilitate destul de greu de acoperit atunci cînd vrei să-ți definești cu toată pregnanța personalitatea. Nu pledez — departe de mine — pentru restrîngerea orizontului sau pentru o strictă specializare, dar socotesc că se impune un spor de preocupare pentru selectarea repertoriului în funcție de propriile afinități. Alteori, e pîndit de o anume grabă în montare și, deși pornește de la premise judicioase și de la o concepție interesantă, nu toate intențiile se materializează scenic.

S-ar putea crede că exigența a fost exagerat înțeleasă. Nu e vorba însă de un profil festiv, și, la 32 de ani, un talent evident nici n-ar avea nevoie de mîngîierea izvorîtă din slăbiciune, ci de dragoste lucidă, întemeiată pe siguranța realității.

Dinu Săraru

DAVID ESRIG

Născut în 1935. A absolvit I.A.T.C. „I. L. Caragiale" în 1958. Din spectacolele puse în scenă: Vicleniile lui Scapin *de Molière (spectacol de absolvire, Studioul I.A.T.C., 1957). La televiziune:* Într-o gară mică *de Dan Tărchilă (1959);* Un milion pentru un surîs *de A. Sofronov (1960). Medalioane de actori: Lucia Sturdza Bulandra, Ion Manolescu, Costache Antoniu. Emisiuni literare, de artă plastică, etnografice, politice, economice, de circ, de estradă, de sport, de teatru de păpuși, de muzică ușoară, de muzică simfonică, emisiuni științifice, tehnice și reportaje. Un spectacol-examen cu fragmente din:* Tinerețea părinților *de Boris Gorbatov;* A 12-a noapte *de Shakespeare;* Bolnavul închipuit *de Molière;* Oaspetele de piatră *de Pușkin și adaptări după Șalom Alehem (Studioul-școală al Teatrului Evreiesc din București);* Mi se pare romantic *de Radu Cosașu (Teatrul de Comedie, 1961);* Procesul domnului Caragiale *de Mircea Ștefănescu (idem, 1962);* Umbra *de E. Șvarț (idem, 1963);* O felie de lună *de Aurel Storin (Bacău, 1963).*

www.cimec.ro

Aflat printre cei mai tineri dintre regizorii tineri, David Esrig optează în mod deschis și programatic pentru o teatralitate evidentă, pentru convenția afișată cu bună știință și folosită ca valoare estetică, pentru spectacolul total — care să apeleze la toate posibilitățile actorului și la toate mijloacele de expresie de care dispun scenograful și regizorul —, pentru subordonarea fățișă la idee a tuturor aspectelor spectacolului. Din această atitudine decurge preferința pentru anumite genuri dramatice și pentru anume varietăți de spectacole: Esrig are o înclinație specială pentru comedia satirică de factură contemporană, păstrînd de mulți ani nealterată și pasiunea pentru expresivitatea suculentă și multiplă a commediei dell'arte. Teatrul pe care îl preconizează se află la interferența spectacolului intelectual, construit în întregime pe forța de atracție a ideii, cu modalitățile de expresie ale teatrului popular, de bîlci — a cărui vigoare și sinceritate aspră îi apar ca cele mai adecvate unei relații directe și de mare efervescență intelectuală cu publicul. Această poziție determină și indiferența față de o anumită dramaturgie și anumite forme de artă a spectacolului (teatrul romantic, dramaturgia intimă, „de cameră"), și ostilitatea fățișă față de tot ce este învechit în arta scenică. Îl caracterizează și multilateralitatea de preocupări. La televiziune a studiat cu perseverență posibilitățile de transpunere în imagine a oricărei teme, de orice natură, și a căutat să se exerseze în realizarea unor emisiuni și filmări lucrate „pe viu". A scris singur textele unor emisiuni. Ia parte întotdeauna la adaptarea textelor pe care le pune în scenă. Cinematografia îl interesează în mod deosebit. Are aptitudini pedagogice: a contribuit hotărîtor la evoluția unui actor ca Gheorghe Dinică. Spectacolul *Umbra* a fost, pentru mulți actori de la Teatrul de Comedie, o școală.

Această montare a fost comentată foarte divers, constituind prilejul unei dezbateri reale despre nou și vechi în arta spectacolului. Discuția a fost prilejuită de dorința lui Esrig de a vizualiza ideea printr-o fermă accentuare a plasticii actorului, integrată în imaginea scenică de ansamblu. Dezbaterea polemică antifascistă din text a fost dublată și contopită cu materializarea unui crez artistic. Astfel, personajul Umbra nu a fost înfățișat (cum puteau fi interpretate anumite particularități ale textului) ca un tipic Mefisto de teatru, ci a devenit o personificare a nulității și compromisului, care ajunge să conducă, datorită mecanismului intim al unei societăți dezumanizate, care promovează non-valoarea. Comportarea cîntăreței Iulia Giuli a fost compusă ca o caricatură a cabotinismului, prințesa a devenit portretul complex al prostiei monarhice, fără să fie lipsită astfel de un anume farmec al tinereții. Spectacolul a fost construit pe caractere-idei și acțiuni-idei, întreaga lui ideatică păstrîndu-și tot timpul expresivitatea subliniat vizuală.

Esrig are o înclinație reală și statornică pentru teorie — consolidată prin experiențele de gazetar, studii de teatrologie și cultură artistică multilaterală. În cele cîteva articole pe care le-a scris pînă acum, ca și în luările de cuvînt cu prilejul a diferite dezbateri, limpezimea și originalitatea expunerii îl desemnează ca pe un virtual teoretician de teatru. Pasiunea pentru idee, asociată unui temperament „fanatic", promite o evoluție aparte. Aici se ascunde însă și o primejdie: fascinat de idee, regizorul se poate îndepărta mult de public, uitînd că spectacolul de teatru nu este monolog, ci dialog cu sala.

Deviza lui s-ar putea formula astfel: „A ridica arta spectacolului (teatru, film, televiziune) peste nivelul de simplu divertisment. A da, chiar divertismentului artistic, valoare intelectuală".

A. M. N.

FARKAS ISTVÁN

Născut în 1929. A absolvit Institutul de teatru „Szentgyörgy István" în 1953. Din spectacolele puse în scenă: Iubire *de Barta Lajos (spectacol de absolvire);* D-ale carnavalului *de I. L. Caragiale;* Mielul turbat *și* Siciliana *de Aurel Baranga;* Poveste din Irkutsk *de A. Arbuzov;* Flori vii *de N. Pogodin;* Război și pace *de Piscator;* Privește-i, mamă *de Nagy István;* Leul din castel *de Mehes György (Satu-Mare);* Bravul

www.cimec.ro

soldat Svejk *după Hasek (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj)*; Adam și Eva *de Aurel Baranga (Tg. Mureș — secția maghiară).*

Distins cu Premiul II pentru regie la Festivalul teatrelor dramatice din 1958.

Pe regizorul Farkas István l-a impus lucrarea de diplomă. Faptul se datorește nu numai propriilor sale calități, ci mai ales situației deosebite a Teatrului Maghiar de Stat din Satu-Mare, înființat acum zece ani: promoția de institut, fondatoare a teatrului, și-a început prima stagiune cu spectacolul de examen, iar regizorul novice a obținut calificativul din partea unui public adevărat. Direcția de scenă a tragicomediei *Iubire* de Barta Lajos s-a arătat deopotrivă de matură atît pe linie actoricească cît și pe linie regizorală, iar viziunea satirică a tînărului regizor s-a evidențiat chiar și în ținuta riguroasă, „clasicizantă", a acestui spectacol. Piesa înfățișează ratarea, într-o mahala de provincie, a trei fete cu reale valori umane. Mediul ce le gîtuiește aventurile tinerești este meschin și caraghios, total lipsit de tragism, iar Farkas a șarjat cu delicatețe, remarcîndu-se de atunci calitatea sa de a face comedie gravă.

Spectacolul care i-a adus premiul II la Decada dramaturgiei originale a fost *Mielul turbat.* Aici, Farkas a utilizat un decor spiritual, mai mult fundal caricatural decît mobilier și recuzită, în sensul tradițional al cuvîntului. Spiritul satiric al regizorului a reușit în unele momente să șarjeze cu îndrăzneală, stigmatizînd astfel cu și mai multă vigoare escrocii, care caută să se „aclimatizeze" cu socialismul. Să ne gîndim doar la „momentul de reculegere" păstrat în amintirea inovatorului, care n-a mai apucat să-și vadă lucrarea pusă în practică, la papionul lui Cavafu, purtat la salopetă, sau la măsuța acoperită cu catifea roșie, fără de care Tache Imireanu nici nu putea vorbi. Pentru Farkas, textul literar nu e o cîrjă a spectacolului, ci o trambulină. Cuvîntul nu este unicul mijloc de expresie al teatrului, ci un factor egal între egali; asta reiese din cele mai bune spectacole ale sale de comedie. El afirmă atributele „totale" ale actorului și caută să le utilizeze pentru afirmarea mesajului.

Cu montarea dramatizării lui Piscator după *Război și pace*, Farkas a realizat o experiență de alt ordin: abordarea frescei dramatice. Aici a căutat să realizeze o comunicare vie și profundă între parteneri, pe de o parte, și între scenă și sală, pe de altă parte, folosind cuceririle actoricești ale teatrului stanislavskian într-un spectacol inovator ca viziune regizorală.

Asemenea întregii lui generații, Farkas e într-o febrilă căutare. După succesele dobîndite în anii de ucenicie, el se avîntă acum spre marile încercări artistice.

Halasz Anna

CĂLIN FLORIAN

Născut în 1931. A absolvit Institutul de artă teatrală „Ghitis" din Moscova în 1956.

Din spectacolele puse în scenă: Baia *de Maiakovski (Teatrul Național din Cluj)*; Căsătoria *de Gogol (idem)*; Ciocîrlia *de Anouilh (idem)*; Cetatea sfărîmată *de Horia Lovinescu (Riga)*; Întoarcerea *de Mihai Beniuc (Teatrul Național din Cluj)*; Prima zi de libertate *de L. Kruczkowski (Sibiu, 1962)*; Biedermann și incendiatorii *de Max Frisch (Teatrul Național din Craiova, 1964).*

Distins cu Premiul III pentru regie la Decada dramaturgiei originale din 1961 și Premiul III pentru regie la al IV-lea Concurs republican al tinerilor artiști din teatrele dramatice din 1962.

Cînd i-am văzut unul dintre cele dintîi spectacole, *Baia* de Maiakovski, am reținut — prima între altele — o calitate: precisa deslușire a sensurilor, a direcțiilor pe care trebuia să se dezvolte spectacolul. Nici un echivoc în caracterizarea personajelor, relații certe între ele, în așa fel încît se năștea, în toată amploarea ei, lumea piesei.

Sînt de atunci vreo șapte ani, răstimp în care regizorul Călin Florian a pus în scenă o seamă de alte lucrări dramatice, diferite ca gen sau valoare, cu distribuții

www.cimec.ro

Personaje create de actori tineri

Ion Pavlescu-Bufonul Fest (A 12-a noapte, Teatrul Național din Craiova)

Sanda Toma-Prințesa în Umbra de E. Șvarț (Teatrul de Comedie)

www.cimec.ro

în care nu întotdeauna și în toate rolurile avea interpreți ideali. Nici nu cred că Florian gîndește vreodată distribuțiile în funcție de interpreți ideali care, chipurile, și-ar construi singuri personajele, fără să fie nevoie de o idee centrală care să le dirijeze efortul creator. Dimpotrivă, el este înclinat către o muncă pedagogică cu actorul și fiecare spectacol al său (din cîte i-am văzut) a avut la bază o gîndire amplă și o strădanie artistică colectivă pe măsură.

Unul dintre acestea a fost drama lui Kruczkowski — *Prima zi de libertate*, spectacol care a dobîndit un premiu la ultimul concurs al tinerilor actori. Era un spectacol sobru, cu multe nuanțări, jucat subtil, un spectacol de tensiune urmărită și cu grijă marcată, o transpunere scenică în care evidentă era una din principalele calități ale acestui artist: simțul măsurii.

Desigur, judecînd după vîrstă, Călin Florian e un regizor tînăr. După realizările lui artistice e însă un matur și am credința că această paradoxală trăsătură, paradoxală în aparență, se deslușește la mai toți regizorii noștri tineri de valoare, care prin personalitatea lor impulsionează arta scenei noastre.

Mircea Alexandrescu

LUCIAN GIURCHESCU

Născut în 1930. A absolvit I.A.T.C. „I. L. Caragiale" în 1953. Din spectacolele puse în scenă: Chirița în provincie *de Vasile Alecsandri (în colaborare cu Horea Popescu, Teatrul Muncitoresc C.F.R., 1953)*; Slugă la doi stăpîni *de Goldoni (Teatrul Muncitoresc C.F.R., 1954)*; Soldatul fanfaron *de Plaut (idem, 1957)*; Domnul Puntila și sluga sa Matti *de B. Brecht (idem, 1959)*; Doi tineri din Verona *de Shakespeare (idem, 1960)*; Burghezul gentilom *de Molière (Teatrul de Comedie, 1960)*; Svejk în al doilea război mondial *de B. Brecht (idem, 1962)*; Școala bîrfelilor *de Sheridan (Studioul I.A.T.C., 1961)*; Teroarea și mizeriile celui de-al III-lea Reich *de B. Brecht (idem, 1962)*; Băiatul din banca a doua *de Al. Popovici (Teatrul de Stat din Piatra-Neamț, 1961, și Theater der Freundschaft din Berlin, 1963)*; Jocul dragostei și-al întîmplării *de Marivaux (Piatra-Neamț, 1962)*; Cercul de cretă caucazian *de B. Brecht (Teatrul Național „I. L. Caragiale", 1962)*; Nevestele vesele din Windsor *(idem, 1963)*; Comedia erorilor *de Shakespeare (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", 1963).*

Distins cu Premiul II pentru regie la al IV-lea Concurs republican al tinerilor artiști din teatrele dramatice din 1962.

Cînd îl vezi, mai mult slab decît înalt, numai nerv și neastîmpăr, consumîndu-se neobosit, interesîndu-se de orice, gata să vorbească ore întregi despre lucrurile cele mai variate, cheltuind o energie inepuizabilă, îți vine să crezi că e mai degrabă spirit decît materie. Dar spirit fiind, nu este din acele spirite prea pure și prea hieratice, care se volatilizează în contact cu pămîntul sau se răsucesc în spirale albastre, nevăzute de ochii muritorilor. L-am urmărit la repetiții, tăindu-și drum prin jungla nepătrunsă care este un text înainte de a deveni spectacol și căutînd claritatea, adevărul, străduindu-se să înțeleagă și să se facă înțeles.

Ca și alți colegi ai săi de generație, Lucian Giurchescu este preocupat de formarea unui stil popular al zilelor noastre; prin aceasta el nu înțelege reluarea mecanică a vechilor mijloace ale teatrului de bîlci sau a altor forme de origine populară — dar care azi sînt de domeniul istoriei artei și apar publicului livrești, căutate —, ci urmărește să se adreseze spectatorului contemporan prin mijloace cît mai directe, care să îmbine maximum de accesibilitate cu o ținută artistică aleasă.

Unul din cele mai semnificative și mai desăvîrșite roade ale acestor căutări este *Svejk în al doilea război mondial*. Transmiterea directă, nemijlocită, răspicată a mesajului politic se unește aci cu un umor irezistibil, iar diferite modalități scenice sînt „topite", fără efort aparent, într-o sinteză artistică vie. Cum ar spune Hegel, ideea și-a găsit întruparea integrală în imagine. *Svejk*-ul lui Giurchescu întrunește o seamă de trăsături, a căror enumerare mi se pare programatică:

— Deplina claritate a ideii, punerea ei pe primul plan, subordonarea tuturor mijloacelor scenice față de conținutul textului, față de problema de stringentă actualitate a păcii și războiului.

— Dezvăluirea mereu surprinzătoare a „subtextelor" piesei, care fac ca aproape tot ce se spune pe scenă (de la „entuziastele" declarații de supunere ale lui Svejk

www.cimec.ro

pînă la autoditirambele conducătorilor hitleriști) să capete instantaneu sensul opus, provocînd hazul copios și obligînd totodată la reflecție.

— Îmbinarea plastică a jocului actoricesc cu muzica, dansul, cupletul de estradă, cu caricatura, cu măștile, cu grotescul, cu metafora, fără a uita însă o clipă că orice convenție își are unica justificare în adevărul artistic pe care-l exprimă.

— Caracterul cu adevărat popular al reprezentației, care se transformă într-o sărbătoare, într-un miting, într-o cascadă de culoare și voie-bună, într-o comunicare de înaltă factură spirituală între scenă și sală, demonstrînd forța ideologică și agitatorică imensă de care dispune teatrul realist-socialist.

Cum a ajuns regizorul la această sinteză? Probabil, fiindcă se apropie de acel grad de rafinament care-i permite să fie simplu, pentru că stăpînește arta de a merge drept spre țel, pe calea cea mai scurtă, de a transforma idei subtile și adevăruri imediat vizibile și spontan recunoscute.

Și probabil, pentru că-i place să rîdă cu toată gura, nu din vîrful buzelor. Și, probabil, nu numai pentru că a făcut multe greșeli (toți facem), dar a și învățat din ele, a trecut prin experiențe, le-a cîntărit și le-a „fumat", și pentru că, pus pe drum lung, nu se amăgește că i-a și dat de capăt, nu se crede infailibil. (Păcat de cei care au atins perfecțiunea la 30—35 de ani. Ce-o să se mai plictisească pînă la bătrînețe!)

Cu alte cuvinte, e un artist viu. Nu știu cum o fi în alte domenii, dar în teatrul de azi numai celor vii le este dat să trăiască.

Andrei Băleanu

HARAG GYÖRGY

Născut în 1925. A absolvit Institutul de teatru „Szentgyörgy István" în 1950. Din spectacolele puse în scenă: Schimbul de noapte *de Ludovic Bruckstein (spectacol de debut, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, 1951);* Ruy Blas *de Victor Hugo;* Steaua fără nume *de Mihail Sebastian (Baia-Mare, 1954);* Vassa Jeleznova *de Gorki (Tg. Mureș, 1957);* Jurnalul Annei Frank *de Goodrich și Hackett (Satu-Mare, 1957);* Casa Bernardei Alba *de Federico Garcia Lorca (Tg. Mureș, 1960);* Poveste din Irkutsk *de A. Arbuzov (Tg. Mureș);* Hamlet *de Shakespeare (Satu-Mare);* Zile obișnuite *de Maria Földes (Baia-Mare);* Accidentul *de Maria Földes (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj);* Ziariștii *de Al. Mirodan (Tg. Mureș, 1961);* Vulpea și strugurii *de G. Figueiredo (Sf. Gheorghe, 1961);* Orologiul Kremlinului *de Nikolai Pogodin (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, 1963);* Minciuna are picioare lungi *de Eduardo De Filippo (Tg. Mureș, 1963).*

Distins cu Premiul III pentru regie la primul Concurs republican al tinerilor artiști din teatrele dramatice din 1954, cu Premiul II la Decada dramaturgiei originale din 1956 și cu Premiul III la Decada dramaturgiei originale din 1961.

Preferințele mărturisite și vizibile ale lui Harag György se îndreaptă către piesele zilei de azi, cu conflicte și subiecte contemporane, către dramaturgia care vorbește despre dramele și bucuriile cotidiene, și în primul rînd despre eroismul cotidian și noile trăsături etice care se cristalizează în lumea socialistă. Nu-l atrag formele extreme ale teatrului, tragediile sau satira, poemele tragice sau comediile grotești. În crearea imaginii teatrale îl pasionează transfigurarea scenică a vieții, construirea dimensiunilor etice ale timpului nostru. Crearea parcelei de viață pe partitura textelor s-a dovedit una dintre pasionatele sale preocupări regizorale; *Poveste din Irkutsk, Ziariștii* sau *Accidentul* — în toate aceste spectacole regizorul s-a dovedit un subtil creator de atmosferă și tipuri. Plăsmuirea unei atmosfere țesute din imperceptibile gesturi și acțiuni, replici și tăceri, pe canavaua căreia să se reliefeze caracterele desenate în amănunțite nuanțe psihologice, este o caracteristică a montărilor sale. Iar preocuparea pentru varietatea tipologică o demonstrează nenumăratele personaje secundare minuțios studiate, care, din planul al doilea al scenei, contribuie la veridicitatea conflictului dintre caractere. Din echilibrul muncii regizorale, din seriozitatea profesională se degajă întotdeauna cu limpezime conținutul înaintat de idei. Regizor-pedagog, Harag contribuie cu prețioase sfaturi la formarea de noi cadre actoricești, preocupîndu-se întotdeauna de ridicarea

www.cimec.ro

calificării actorilor din distribuțiile sale, de dezvoltarea tehnicii lor profesionale. El nu se afirmă prin vizibile hiperbole scenice, savante caligrafii de mișcare, violente jocuri de lumini; ascunzîndu-se în spatele actorilor, topindu-se în replica și ideea textului, face parte din acea categorie de regizori ce nu se văd. Harag György a contribuit la stimularea dramaturgiei originale, asigurînd de pildă nașterea unui tînăr scriitor ca Maria Földes, ale cărei piese le-a valorificat scenic. Fidel tradițiilor bogate și legilor școlii lui Stanislavski, Harag pare unora timid, reticent în fața dinamizării spectacolului prin afișarea convențiilor, prin afirmarea metaforei scenice, în liniile ei teatralizate. Este aceasta o virtute? Un viciu? Nu răspunsul la această întrebare interesează, ci faptul că se arată certă prezența lui distinctă în peisajul regiei noastre de azi.

Mira Iosif

VALERIU MOISESCU

Născut în 1932. A absolvit I.A.T.C. „I. L. Caragiale" în 1956. Din spectacolele puse în scenă: Într-un ceas bun *de Viktor Rozov (spectacol de debut, Galați, 1956);* Inspectorul de poliție *de J. B. Priestley (Galați, 1957);* Gîlcevile din Chioggia *de Goldoni (idem, 1958);* Titanic Vals *de Tudor Mușatescu (idem, 1958);* Vicleniile lui Scapin *de Molière (idem, 1959);* Poarta *de Paul Everac (Teatrul Național din Iași, 1959);* Poveste din Irkutsk *de A. Arbuzov (idem, 1961);* Cyrano de Bergerac *de Rostand (Oradea, 1960);* Omul care aduce ploaie *de Richard Nash (idem, 1960);* De Pretore Vincenzo *de Eduardo De Filippo (Ploiești, 1962);* D-ale carnavalului *de I. L. Caragiale (idem, 1962);* Bertoldo la Curte *de M. Dursi (idem, 1963);* Avarul *de Molière (Bacău, 1963);* Jocul de-a vacanța *de Mihail Sebastian (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra, 1964).*

A realizat scenografia la următoarele spectacole: Liubov Iarovaia *de Treniov,* Ultimul tren *de Eugen Mirea și Kovacs György,* Pădurea *de Ostrovski,* Omul care aduce ploaie *de Richard Nash,* Partea leului *de Constantin Teodoru,* Ultima oră *de Mihail Sebastian (Oradea);* Șapte păcate *de Mircea Crișan, Al. Andi și C. Stănescu (Ploiești).*

La examenul de absolvire a Institutului (1956), Valeriu Moisescu nu și-a putut da măsura întreagă a virtuților și veleităților care aveau să-l așeze, în generația sa, printre regizorii cu un pregnant cuvînt artistic. Dar încă atunci au putut fi sesizate acele trăsături care s-au reliefat în evoluția lui ulterioară: subordonarea afectivității rațiunii, refuzul ispitelor emoționale pentru ele însele, tendința de a realiza imaginea artistică a unui spectacol ridicînd efectul emoțional la nivelul surprinderii și înțelegerii unei idei, unui sens. Era în fond mărturisirea prețioasă a respectului pe care toți tinerii regizori îl purtau textului dramatic în actul lor de creație.

Această trăsătură (deși nu-i aparține, firește, cu exclusivitate), Valeriu Moisescu s-a străduit s-o demonstreze, pe croiala proprie a sensibilității și pregătirii lui, mereu mai clar, mai deplin, de-a lungul scurtei dar bogatei lui cariere, ca regizor angajat pe scenele teatrelor de stat din Galați, Oradea, Ploiești, ori ca regizor invitat în teatrele din Iași, Bacău, București (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"). Cîteva bătăi modeste de aripă în care și-a verificat *autonomia (Într-un ceas bun, Nota 0 la purtare,* 1956) au fost urmate de un zbor febril de cercetare și experimentare a mijloacelor și căilor de creație pe care le dorea cele mai eficiente. O primă întîlnire cu I. L. Caragiale *(D-ale carnavalului,* 1956) îl pune în fața unei decizii grele (și riscante): a așeza comedia marelui clasic pe coordonatele istoriei de azi, a descoperi în satira lui, dincolo de circumstanțele societății ca atare satirizate, valori de atac nemijlocit actuale. De aici, ideea de a ridica personajele, întîmplările, climatul comediei la rangul de simbol — de a-i dilata formele, a-i aprinde culorile, a-i „scoate din timp" trimiterile. Nu discutăm rezultatele. Înregistrăm un drum. Care se va continua cu Goldoni *(Gîlcevile din Chioggia)* și Molière *(Vicleniile lui Scapin, Avarul),* e drept, mai puțin brutal față de tradiție, dar mai revelator în ce privește înclinarea gîndirii și viziunii predilecte a regizorului: tendința spre metaforizarea spectacolului, ca și a amănuntelor expresive ce-l realizează — de la decor, culoare, mișcări și grupări ale interpreților, la dinamica propriu-zisă a vieții scenice. Principial, tendința se susține: ea este menită să esențializeze, să direcționeze și să potențeze ideea, viața, mesajul spectacolului. Concretizat însă în fapt de artă, ca o modalitate-panaceu, principiul se poate întoarce împotriva lui însuși. Și Valeriu Moi-

www.cimec.ro

sescu a putut medita asupra acestui risc după încercarea de a încărca *Furtuna* lui Ostrovski cu un prisos metaforic ce se refuza clarității și satisfacției estetice; și în împrejurarea în care a încercat să deschidă forțat perimetrul unei comedii local descriptive și circumstanțial constatative cum este *Mireasa desculță* spre orizonturi și spații ce nu puteau fi îmbrățișate decît în linii geometric stilizate și în frînturi de imagini cinematografic rotite. Formula metaforică amenința să alunece, prin exces de regie, pe panta golirii de viață a elementelor concrete din punerea în scenă. Nu era vorba însă de a părăsi drumul, ci de a ocoli — pe un drum ce se străbătea cu îndrăzneală creatoare — primejdiile posibile. Regizorul a arătat în lucrările ulterioare că știe a-și cumpăni elanurile (căci despre asta era vorba), rămînînd mai departe certat cu o înțelegere minimală, anecdotică a unei lucrări de teatru, dornic mai departe să caute și să scoată în relief — cu toate elementele și valorile stilistice ale scenei, de care dispune — ideea-cheie, filozofică, umană, poetică, artistică a lucrării. Pe această linie i se întîmplă însă să acorde, cîteodată, unui *Bertoldo la Curte* o greutate mult peste ceea ce realmente cîntărește și să descopere, acolo unde nu sînt, virtuți și valori cu atît mai irelevabile scenic cu cît regizorul s-a arătat mai dispus la efortul de a le releva. E și aici un exces de regie. O seamă de bune spectacole *(Poarta* lui Everac la Iași, *Cyrano de Bergerac, Poveste din Irkutsk* la Oradea și la Iași, mai tîrziu *De Pretore Vincenzo* la Ploiești, recent *Jocul de-a vacanța* la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra") îl relevă însă pe Valeriu Moisescu ca pe un regizor în proces de formare, un regizor ce se construiește pe sine din inteligență, adîncime și noutate în interpretare, din culoarea diversă și bogată, din dinamica vie a viziunilor, din flexibilitatea deosebită în abordarea genurilor atacate, din rezistența la ceea ce se numește o profilare pretimpurie.

Fl. T.

VLAD MUGUR

Născut în 1927. Studii de regie teatrală între anii 1947—1949. Din spectacolele puse în scenă: Romeo și Julieta *de Shakespeare și* Unchiul Vania *de A. P. Cehov (spectacole de debut, Teatrul Mic, 1947).* Medicul de plasă *de Costăchescu și Ulieru (Teatrul Armatei, 1949);* Furtuni de primăvară *de Nicolae Tăutu;* Căsătoria *de Gogol (idem);* Nunta lui Figaro *de Beaumarchais (idem);* Un flăcău din orașul nostru *de K. Simonov (Teatrul Tineretului);* Bunburry *de Oscar Wilde;* Hamlet *de Shakespeare;* Bărbierul din Sevilla *de Beaumarchais;* Tragedia optimistă *de Vs. Vișnevschi;* Doi tineri din Verona *de Shakespeare (Teatrul Național din Craiova);* Nemaipomenita pantofăreasă *de Federico Garcia Lorca (Bacău);* Arcul de triumf *de Aurel Baranga (Tg. Mureș);* Tragedia optimistă *de Vs. Vișnevschi;* Învierea *după Tolstoi;* Cînd scapătă luna *de Horia Stancu (Teatrul Național „I. L. Caragiale");* Trenul blindat *de Vs. Ivanov (Teatrul Regional București);* Celebrul 702 *de Al. Mirodan;* Poveste din Irkutsk *de Alexei Arbuzov;* Tînăra Gardă *după Fadeev;* Mi se pare romantic *de Radu Cosașu (Galați);* Fotbal *de Pol Quentin și Georges Bellak;* Portretul *de Al. Voitin;* Orestia *de Eschil (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra").*

Cine ar căuta să-l definească pe Vlad Mugur urmărind doar o anumită direcție și anumite trăsături ale repertoriului pe care l-a pus în scenă pînă acum, ori generalizînd o singură formulă regizorală folosită de el, chiar dacă o va desprinde din spectacolele sale de succes, probabil n-ar reuși.

De la începutul carierei sale regizorale, Vlad Mugur a căutat să realizeze spectacole care să imprime în conștiința publicului, cu limpezime și pregnanță — prin întreaga lor arhitectură interpretativă, plastică și sonoră —, „idei ale secolului nostru". De la spectacolul său de debut, regizorul, în ciuda unor eșecuri, va năzui mereu spre potențarea ideilor prin procedee variat emoționale, printr-o expresivitate sintetică, stilizată. Iar repertoriul său — cuprinzînd piese jucate pentru prima oară la noi în țară, sau reluări temerare ale unora ocolite cu sfială de mult timp — dovedește ambiția și strădania de a face cultură prin spectacol, chiar dacă, în această încercare, rezultatul nu este totdeauna cel mai mulțumitor.

www.cimec.ro

S-ar părea că Vlad Mugur are afinități deosebite pentru tragedie și dramă eroică. Ele apar și ca o tendință vădită de a dezvălui și sublinia, prin toate resursele spectacolului modern, caractere interiorizate, frămîntate, formîndu-se și afirmîndu-se acut prin relațiile lor dinamice cu mediul înconjurător, cu evenimentele, suferind uneori sub presiunea acestora. Înclinația regizorului de a „dramatiza" o întîlnim cîteodată și în comediile înscenate, printr-o psihologizare excesivă, ca în *Celebrul 702*, sau *Doi tineri din Verona*. Preocupat de căutarea acelor soluții teatrale prin care ideile să devină larg accesibile, să aibă forță de convingere emoțională, spectacolele sale au fost, într-o vreme, o viguroasă ripostă dată naturalismului.

Ceea ce dorește Vlad Mugur este ca spectacolul să respire ideile epocii învăluite în fluidul poetic, emoționant, al vieții. Poezia tragică, poezia revoluției, poezia cotidianului își află forme scenice exemplare în creațiile sale. În spectacolul *Portretul*, poezia cotidianului, a gesturilor, privirilor, reacțiilor intime era un mijloc util de a da mai multă vigoare ideilor, de a aprofunda relațiile personajelor. Dar deasupra a tot ce a montat Vlad Mugur pînă azi stă, ca o demonstrație clară a posibilităților sale, *Tragedia optimistă*, în dubla versiune, craioveană și bucureșteană — spectacole în care simplitatea umană și eroicul, tragicul și lumina se împleteau într-o expresie unitară, monumentală atît prin compozițiile scenelor de masă, cît și prin interpretarea individuală a eroilor. Monumentalul ca o dimensiune a poeziei tragice a existat, în parte, cu deosebire în viziunea plastică a montării, și în *Hamlet*, în care regizorul aducea o interpretare fără întortochieri ciudate a personajului shakespearean. Cum va face ca spectacolul să poată reflecta varietatea și profunzimea realității umane, în unitatea expresiei monumentale? Este o întrebare care-l pasionează pe Vlad Mugur. Recentul său spectacol *Orestia* este o nouă încercare de a răspunde, dar, deși remarcăm efortul regizorului, rezultatul nu-i încă răspunsul dorit.

În activitatea directorului de scenă se află o prea scurtă perioadă cînd s-a afirmat ca un remarcabil animator și pedagog: în 1956—1958, împreună cu un colectiv de studenți ai săi, a revitalizat atmosfera creatoare a Naționalului din Craiova. Cei mai mulți dintre tinerii care au lucrat cu el acolo sînt azi actori de prestigiu ai teatrului nostru. Intențiile sale pedagogice le regăsim uneori și în prezent, sub forme izolate, atunci cînd, montînd o trilogie ca *Orestia*, alegerea ei este gîndită nu numai ca un act cultural pentru public, dar și ca o experiență necesară pentru actori, neobișnuiți cu exigențele tragediei antice. Vlad Mugur vrea actori „cu suflu", exersați, capabili de roluri mari. Și un pas trebuia făcut, chiar dacă nu a dovedit încă prea mult, regizorul fiind el însuși conștient de deficiențele spectacolului.

Vlad Mugur a avut și destule insuccese, determinate de o înțelegere subiectivă, contrară spiritului piesei, sau de prea desele schimbări de colectiv, care l-au împiedicat să aprecieze totdeauna adevăratele posibilități ale interpreților săi... Cauzele ar fi mai multe, important este că regizorul Vlad Mugur le cunoaște.

Dar el învață din variate experiențe și, după părerea sa, chiar atunci cînd eșuează, pentru sine este o îmbogățire. În consecință, pentru public și pentru critică, este regizorul surprizelor. Surprindem la el dorința unei neîncetate extinderi a culturii profesionale, care, în cele mai reușite spectacole, se arată vie, prezentă, pătrunsă de sensul căutărilor teatrale contemporane.

Ion Cazaban

MARGARETA NICULESCU

A absolvit I.A.T.C. „I. L. Caragiale" în 1953. Din spectacolele puse în scenă: Umor pe sfori; Povestea porcului *și* Punguța cu doi bani *după Creangă*; Ala-bala portocala *de Octav Pancu Iași*; Mîna cu cinci degete *de Al. Andy și Mircea Crișan*; Cartea cu Apolodor *de Gelu Naum (Teatrul „Țăndărică").*

Mîna cu cinci degete *a fost distins cu Marele premiu și Medalia de aur la Primul festival internațional al teatrelor de păpuși de la București în 1958.* Cartea cu Apolodor *de Gelu Naum, distins cu diploma Ministerului Culturii al R. P. Polone la Festivalul de la Varșovia din 1963.*

Laureată a Premiului de Stat; artistă emerită.

www.cimec.ro

Vlad Mugur

Margareta Niculescu

Valeriu Moisescu

Radu Penciulescu

Lucian Pintilie

Horea Popescu

Ion Simionescu

Ion Taub

Cornel Todea

www.cimec.ro

Și păpușile au biografie! Este ciudat, dar impresia generală e că Țăndărică există de cînd lumea. Că e un copil... cu barbă. Și totuși, acest erou are și la propriu vîrsta năzbîtiilor. Între regizorul-director al teatrului și mișcarea noastră teatrală păpușărească e o legătură indisolubilă.

Dedicîndu-se teatrului de păpuși, dintr-o strălucită pleiadă de tineri regizori care s-au format în teatrul dramatic, activitatea Margaretei Niculescu coincide cu profesionalizarea acestei arte. Mai mult, cu nașterea teatrului profesionist permanent de păpuși pe un teren virgin pînă atunci... Cu modernizarea acestei arte, cu căutările efervescente spre ceea ce e specific, esențial și păpușăresc. Cu respectul tradiției populare înnoite prin gînd și mesaj contemporan, prin metaforă plastică. Ceea ce s-a reușit în cincisprezece ani de teatru la „Țăndărică" nu poate fi socotit numai în... „valuta forte" a medaliilor sale internaționale.

„Țăndărică" înseamnă astăzi teatru de păpuși.

Cînd un străin spune Țăndărică, aceasta înseamnă păpușă de teatru. Ștacheta ridicată de păpușarii bucureșteni invită către performanțe și celelalte teatre provinciale. Mai țineți minte *Umor pe sfori?* A fost debutul Margaretei Niculescu. Într-un fel, și arta ei poetică, sugerînd neastîmpărul viitoarelor căutări, amestecul intrinsec de umor și lirism, și mai ales tendința spre parodie. Nu spre pastișă umană, metaforă a multor spectacole păpușărești. Spre sugerarea a tot ceea ce e ridicol, a tot ceea ce se înscrie unei mecanici stupide, cotidiene. Spectacolul acesta a făcut un adevărat maraton internațional.

Au urmat spectacolele pentru copii: *Povestea porcului* și *Punguța cu doi bani*, *Ala-bala portocala*, filmul *Punguța cu doi bani*. Regizorul se conturează tot mai mult în descifrarea unei arte păpușărești de respirație.

Luciditatea, o anume rațiune necesară a îndrăznelii îi caracterizează creația. Cocteau spune că, dacă un artist, urcînd, sare mai multe trepte deodată, va trebui apoi să coboare, spre a le urca din nou. Margareta Niculescu urcă, așadar, una cîte una, treptele măiestriei artistice.

Succesul teatrului — se știe — e legat de o serie de întîlniri fericite. Margareta Niculescu și-a fixat aceste întîlniri: regizorul Ștefan Lenkisch, Mioara Buescu, Ella Conovici, Șt. Hablinski, scenografii, compozitorii... Regizoarea a căpătat viziunea unei lumi scenice, văzute nu liliputan, nu micșorată ca simbol... Spectatorul nu admiră în aceste spectacole o prezență scenică de reduse dimensiuni, ci trăiește într-un univers guvernat de propriile sale legi scenice. Nu e vorba deci de spectatorul Guliver în țara păpușilor. Swift e preluat ca filozofie, nu ca simbol al personajelor sale.

În *Mîna cu cinci degete*, aptitudinile de umorist ale Margaretei Niculescu au fost și mai evidente. Păpușa a fost obligată să trăiască în dinamică, în mișcare, să ardă ca o torță, mînată de propriul ei ritm interior. Subtextul spectacolului, morala lui au cîștigat astfel în eficiență, în lovitura la țintă. Presa internațională a calificat spectacolul ca un capitol nou în dezvoltarea artei păpușărești contemporane.

Și cel mai recent spectacol al său, *Cartea cu Apolodor*, a încununat calitățile Margaretei Niculescu: umorul, lirismul și dramatismul plin de umanitate.

Dincolo de acestea, spectacolele ei au ceva din minuția riguros exactă a ceasornicelor de mare precizie, care nu tolerează nici abaterile de fracțiuni de secundă. Păpușa „improvizează" asemenea unei balerine care se sprijină pe o tehnică uriașă, pe repetiții fără de număr. Și dacă, uneori, un fior de tristețe lirică, aproape inefabil, plutește ușor, ca o ceață, peste spectacolele regizoarei, acest dulce aer melancolic încălzește lemnul păpușii, o face și mai bine să vibreze la aceeași lungime de undă cu spectatorul.

Nu se poate despărți activitatea Margaretei Niculescu de aceea a organizatorului de teatru — fapt relevat și de turneele în U.R.S.S., R. P. Polonă, R. P. Albania, R.A.U., R.D.G., R.F.G.

„Țăndărică" e un laborator de creație. Au fost „botezați" autori, au fost puse premisele unei anume dramaturgii. Între oamenii din colectiv există astăzi o strînsă comuniune de gîndire artistică și stil.

În prezidiul U.N.I.M.A., din care face parte, Margareta Niculescu slujește de fapt artei păpușărești de pretutindeni.

Și dacă bătrînul Punch și-a serbat la Londra o străveche activitate, puștiul nostru, Țăndărică, nu se lasă mai prejos. Dimpotrivă: ca voinicul din poveste, crește într-o lună cît alții într-un an.

Al. Popovici

www.cimec.ro

RADU PENCIULESCU

Născut în 1930. A absolvit I.A.T.C. „I. L. Caragiale" în 1956. Din spectacolele puse în scenă: Liceenii *de Treniov (spectacol de debut, Oradea, 1955);* Hanul de la răscruce *(Galați, 1957);* Ultima generație *de Florin Vasiliu și Vasile Nițulescu (Teatrul Național din Craiova, 1957);* Ciocîrlia *de Anouilh (Oradea, 1958);* Invazia *de Leonid Leonov (idem, 1958);* Montserrat *de E. Roblès (idem, 1959);* Aristocrații *de N. Pogodin (idem, 1959);* Brigada I de cavalerie *de Vs. Vișnevski (Teatrul Tineretului, 1959);* Micul prinț *după Saint Éxupery (Teatrul „Țăndărică", 1960);* Secunda 58 *de Dorel Dorian (Teatrul Tineretului, 1960);* Prietena mea Pix *de V. Em. Galan (Teatrul de Comedie, 1961);* De n-ar fi iubirile *de Dorel Dorian (Teatrul Tineretului, 1962);* Steaua polară *de Sergiu Fărcășan (Teatrul „C. I. Nottara", 1962);* Logodnicul de profesie se însoară *de O. Danek (Teatrul Tineretului, 1962);* Casa inimilor sfărîmate *de G. B. Shaw (Teatrul de Comedie, 1963);* Noaptea e un sfetnic bun *de Al. Mirodan (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", 1964).*

Distins cu Premiul II pentru regie la cel de-al II-lea Concurs republican al tinerilor artiști din teatrele dramatice din 1957, Premiul I la al III-lea Concurs din 1959, Premiul II la Decada dramaturgiei originale din 1961 și Premiul I la al IV-lea Concurs republican al tinerilor artiști din 1962.

Într-o generație de tineri regizori, dintre care cea mai mare parte se recomandă partizanii foarte dotați ai unui teatru întemeiat pe multă invenție și fantezie, dornici să scoată la iveală latura spectaculoasă a unei reprezentații, Radu Penciulescu face o figură de „dizident". El este, prin vocație, adeptul unui teatru care, în mod premeditat, își propune să reprime intervenția excesivă a directorului de scenă, sau, în orice caz, să-i interzică extravaganțele. Am spune că el socoate regia în primul rînd ca un excelent post de observație pentru a desluși resorturile unei drame și a-i contura cu stringență liniile directoare, colaborînd cu actorii la descifrarea destinelor pe care ei sînt chemați să le întrupeze. Văzînd spectacolele acestui director de scenă, am zice că el nutrește convingerea că, oricît ar fi de substanțială contribuția regizorului la crearea unei reprezentații, ea nu trebuie să însemne o suplinire sau un adaos la textul propriu-zis al piesei, ci numai un efort de clarificare, însoțit de o interpretare fidelă și expresivă. Iată de ce principala îndatorire pe care și-o asumă ori de cîte ori creează un spectacol este să urmărească mersul ideilor, încrucișarea lor în punctele de sprijin ale raționamentului, făcînd limpede și distinct sensul ultim, pe care știe să-l desprindă din praful de pușcă al loviturilor de teatru.

Ca orice act artistic, regia este o operație de răspundere intimă. Căci un spectacol poate fi foarte bine numai pretextul afirmării unui regizor sau prilejul de a valorifica o piesă și cîțiva actori. Cu suplețe intelectuală, cu ingeniozitate, destule texte dramatice pot face remarcată exclusiv prezența regizorului. Acesta este însă un orgoliu steril și păgubitor pentru mișcarea generală a teatrului. Am impresia că Radu Penciulescu refuză hotărît o astfel de afirmare, că el se integrează în efortul general de a servi o piesă, socotind că libertatea regizorului nu-i absolută, iar abuzul de talent nu-i totdeauna inocent. Această modestie creatoare, pe care maliționii o pot pune pe seama lipsei de volubilitate a ideilor și a absenței imaginației, o consider ca un semn de maturitate și o dovadă de pondere intelectuală.

L-am urmărit pe Radu Penciulescu îndeaproape la toate repetițiile piesei *Casa inimilor sfărîmate*, explicînd cu simplitate și cumpătare problemele și argumentele puse în joc de G. B. Shaw și lăsînd întreaga libertate actorilor, atunci cînd se înscriu exact în sensurile piesei. Penciulescu conducea munca de pregătire a spectacolului cu o autoritate discretă, dar eficientă. Cînd a montat *Prietena mea Pix*, regizorul s-a făcut simțit prin aceeași manieră lipsită de ostentație, sugerînd, fără a impune vreodată despotic, afirmînd exigențele sale de claritate și ordine, fără a exercita constrîngeri brutale.

A observa numai aceste trăsături ale regizorului înseamnă însă a-i face o nedreptate. Actorii care au jucat în piesele puse în scenă de Radu Penciulescu vor fi desigur cei dintîi gata să recunoască ceea ce-i datorează.

www.cimec.ro

Prin natura talentului său, Penciulescu este solicitat mai ales de teatrul de idei, în care poate reliefa austeritatea unei drame și scoate la lumină adevăruri sufocate de prejudecăți, zorind sincerităţile. Dacă el a reușit atît de bine în spectacole ca *Ciocîrlia*, *Secunda 58* sau *Steaua polară*, este fiindcă în aceste piese există (firește, la diferite niveluri de artă) un climat moral care adăpostește și fecundează confruntarea de idei. Or, acesta e climatul de care are nevoie Radu Penciulescu pentru a-și pune în valoare maniera sa sobră și riguroasă de a tălmăci un text pe scenă și de a-i imprima tensiune. Să nu se creadă că regizorul n-are efuziuni, n-are vocația eroicului. Spectacolul său cu piesa *Brigada I de cavalerie* a fost excelent, tocmai prin faptul că era aici o vibrație a conștiințelor persuasivă, fără să fie retorică. Expresia cea mai fericită a darurilor sale de regizor, Radu Penciulescu o găsește acolo unde textul nu cheamă artificiile teatrale, acolo unde textul este sever, acolo unde poate dovedi inteligența unui creator gata să înțeleagă și să realizeze scenic o înfruntare de idei în toate luminile și umbrele ei.

Există însă, uneori, riscul ca acest mod de a urmări sensurile unei piese, punînd într-o ecuație comprehensivă, dar strictă, termenii conflictului, și tendința de a denuda scena să devină o lege prea aspră, iar rigoarea să se transforme în canon. Mai ales că dramaturgia nu e făcută numai din lucrări care suportă o tratare severă.

Teatrul reține, de obicei, cu ușurință pe cei ce știu să-l seducă printr-o expresie violentă, printr-un stil strălucitor, chiar dacă nu absolut original. Radu Penciulescu a ales însă un drum mai greu, și anume de a se impune printr-o ținută artistică care nu forțează atenția. S-a supus astfel unui examen dificil, pe care l-a trecut cu un calificativ superior, dobîndind o autoritate ce-i deschide, cu depline drepturi, un loc de frunte în tînăra generație de regizori. În această tînără generație, el este printre cei care au colaborat în modul cel mai rodnic la valorificarea dramaturgiei actuale. Foarte sensibil la ceea ce este nou într-o piesă, Radu Penciulescu se poate mîndri de a fi dat viață scenică unor texte în care alți regizori nu aveau încredere și care s-au dovedit a fi opere și spectacole de răsunet și de durată. Regizorul se situează, așadar, în avangarda mișcării noastre teatrale, nu numai prin reprezentațiile create, dar și prin contribuția sa la elanul tinerei dramaturgii, ceea ce mi se pare a fi elogiul cel mai frumos ce se poate aduce unui director de scenă.

B. Elvin

LUCIAN PINTILIE

Născut în 1933. A absolvit I.A.T.C. „I. L. Caragiale" în 1956. Din spectacolele puse în scenă: Amfitrion *de Plaut (spectacol de absolvire).* Oaspetele din faptul serii *de Horia Lovinescu*; 1 Aprilie *după Caragiale*; Casa de piatră *după Aurel Mihale*; Cel mai fericit om din lume *după Albert Maltz (studioul de televiziune)*; Așa va fi *de K. Simonov (Teatrul Armatei, 1957)*; Orașul visurilor noastre *de A. Arbuzov (Teatrul Național „V. Alecsandri" din Iași)*; Explozie întîrziată *de Paul Everac*; Un strugure în soare *de Lorraine Hansburry*; Cezar și Cleopatra *de G. B. Shaw*; Copiii soarelui *de Gorki, în colaborare cu Liviu Ciulei (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra").*

Distins cu Premiul III pentru regie la al II-lea Concurs republican al tinerilor artiști din teatrele dramatice din 1957 și Premiul I la al IV-lea Concurs din 1962.

În mișcarea teatrală actuală, Lucian Pintilie este o prezență stabilă la granița fluentă dintre neastîmpărul tinereții și înțelepciunea sedimentată a maturității. I-au trebuit numai doi-trei ani ca să-și spună un cuvînt propriu — și să fie ascultat — în timp ce odinioară, altora, sau și azi, altundeva, unora le sînt necesare decenii de încercări chinuite ca să se poată afirma, iar uneori numai confirma. E meritul său, rezultînd dintr-o inteligență ascuțită, un spirit cercetător, inventiv, cultură generală și cunoștințe profesionale, o apetență culturală în spor continuu, stăpînirea din ce în ce mai decisă a materialului și tehnicii construcției artistice. Dar e și condiția acestei vremi a noastre, în care meritul personal nu are numai cîmp liber de manifestare, ci e și stimulat, iar creația tînără e înconjurată de notorietate, binevoitoare îndemnuri și extremă solicitudine. Destinul său de regizor e al unei

www.cimec.ro

generații care s-a afirmat impetuos și care a fost făcută să simtă, încă înainte de a se desprinde de școală, că e *necesară* și așteptată în cîmpul nemăsurat al artei.

În 1956—57 își dădea examenul de absolvire montînd una din cele mai vechi comedii, *Amfitrion* de Plaut, demonstrînd juvenil că spiritul naște forță, căci din gluma lui Jupiter, metamorfozat ca să ajungă în grațiile Alcmenei, s-a ivit pe lume Hercule. Angajat în același an la Televiziune, a montat aici una din cele mai noi, pe atunci, drame originale — *Oaspetele din faptul serii* de Horia Lovinescu, pentru ca în anul următor să semneze regia piesei *Așa va fi* de K. Simonov, la fostul Teatru al Armatei, și să obțină cu ea premiul al doilea la Concursul republican al tinerilor artiști.

Este în personalitatea lui Lucian Pintilie această înclinare sănătoasă spre o sinteză de caracter universal, în care cele mai vechi și trainice momente de teatru să se regăsească cu cele mai noi și interesante experiențe, elementele literaturii, teatrului, cinematografiei. televiziunii să fuzioneze într-o metodologie unitară, iar arta actorului și a regizorului să-i dea împreună cunoașterea limpede și deplină a scenei. După ce a lucrat la Iași evocarea romantică a lui Arbuzov, *Orașul visurilor noastre*, într-o manieră îndrăzneață, pe scena aproape goală, cu o încredere nelimitată în capacitatea actorilor de a evoca, a pus în scenă, într-o ambianță calmă și cu eleganță studiată, piesa psihologică de fină analiză a lui Paul Everac, *Explozie întîrziată* (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"). După melodrama americană cinstită care e *Un strugure în soare* de Lorraine Hansburry, a lucrat comedia excentrică a lui G. B. Shaw, *Cezar și Cleopatra*, nu însă fără a lăsa anumite episoade sub valoarea ideii regizorale mărturisite. Două montări le-a realizat împreună cu Liviu Ciulei, sub același foarte larg arc de cuprindere a unor extremități polare. *Copiii soarelui* de Gorki a fost (și continuă să fie) o reușită. *Rustica '50 — '60* a fost (uitată) o nereușită. În cinematografie, un film l-a lucrat ca asistent al lui Victor Iliu, pentru a învăța să-l facă singur pe al doilea (la care lucrează acum). Conștient că e dator să contribuie la împrospătarea permanentă a culturii repertoriului, a investit energie creatoare în promovarea unor autori tineri — Teodor Mazilu și Ionel Hristea; și oricît ar fi puse în discuție rezultatele, orientarea sa de regizor în această privință e indiscutabil pozitivă, esențial justă, cu urmări favorabile pentru creația autorilor respectivi, căci amîndoi își continuă drumul în dramaturgie. Acum pregătește, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", drama modernă de substanță antifascistă *Biedermann și incendiatorii* de Max Frisch.

Militînd pentru ideile estetice avansate în care crede, a făcut și face o publicistică talentată, în completarea crezului artistic materializat scenic. Studiile polemice de anvergură, scrise cu patos și simț al prezentului, exprimă încă o dată o personalitate în plin proces de formare, dar în acel punct al procesului în care delimitările de ceea ce e vechi se fac cu certitudine, chiar dacă nouł e încă tatonat.

Pe drumul împlinirii pe care îl străbat acum toți tinerii regizori, gîndirea și practica artistică a lui Lucian Pintilie au cîteva jaloane precise și solide. Convorbirea cu el ți le dezvăluie într-un stil laconic, direct, pe care-l regăsești și pe scenă:

— Care e piesa visată?

— Nu există o piesă visată. Dacă descopăr o piesă care-mi place, o pun în scenă. N-am vise neîmplinite.

— Care e repertoriul preferat?

— Cel modern. Nu am puterea necesară să mă apropii încă de monumente asemenea lui Shakespeare.

— Ce e esențial în profesia de regizor?

— Subordonarea, cu maximă personalitate, față de piesă.

— Și cel mai important moment în această meserie?

— Crearea unui colectiv.

— Care ți se pare a fi funcția principală a criticii?

— Să înțeleagă profund spectacolele, să nu confunde convenționalul cu artificialul și realismul cu naturalismul.

— Ce părere ai despre tînăra generație de actori?

— E foarte bună, îți dă un sentiment de siguranță, de certitudine în speranță. O bază obiectivă pentru înfăptuiri categorice.

— Preocuparea principală?

— Adevărul pe scenă. Teatrul în afara adevărului nu e posibil. În cadrul realismului, firește, veridicitatea poate să capete formele cele mai neașteptate.

www.cimec.ro

Căutînd frumusețea realității, Lucian Pintilie caută, în același timp, s-o reconstituie în imagini lapidare, urmărind dinamismul tumultuos al prezentului și echilibrul armonic al formelor clasice. Firește, nu s-a desăvîrșit încă, și îl caracterizează acum nu împlinirile senine, ci fervoarea căutării; după cîte înțeleg, mai are de învățat știința cunoașterii nemijlocite (nu numai livrești) a realității cuprinse în piesă, interesul exigent pentru transformarea optimă a actorului în personaj, și poate chiar arta unei distribuții; de aceea, cînd privești această figură cu ochi foarte mobili și nas ascuțit, înconjurată de o bărbuță roșcată, cu perii zbîrliți, nu ți-o închipui nicidecum fixată în ulei, ci de-abia schițată în creion. Dar numele i-a și fost înscris în cartea de azi a teatrului nostru, și se poate presupune că artistul va trece, pe multele pagini libere străjuite de acest nume, noi realizări importante.

Căci are de-abia treizeci de ani.

Valentin Silvestru

HOREA POPESCU

Născut în 1926. Licențiat în drept în 1948. A absolvit I.A.T.C. „I. L. Caragiale" în 1953.

Din spectacolele puse în scenă: Conu Leonida față cu reacțiunea *de I. L. Caragiale (spectacol de debut, Teatrul Muncitoresc C.F.R., 1952)*; Chirița în provincie *de V. Alecsandri (în colaborare cu Lucian Giurchescu, Teatrul Muncitoresc C.F.R., 1953)*; Titanic Vals *de Tudor Mușatescu (Teatrul Muncitoresc C.F.R., 1954)*; Doamna Ministru *de Branislav Nușici (Baia-Mare, 1955)*; Jocul dragostei și-al întîmplării *de Marivaux (Teatrul Muncitoresc C.F.R., 1955)*; Domnișoara Nastasia *de G. M. Zamfirescu (idem, 1956)*; Tache, Ianke și Cadîr *de Victor Ion Popa (Baia-Mare. 1957)*; Moralitatea doamnei Dulska *de Zapolska (idem, 1957)*; Inspectorul de poliție *de J. B. Priestley (idem, 1957)*; Baia *de Maiakovski (Teatrul Muncitoresc C.F.R., 1957)*; Viforul *de B. Delavrancea (Timișoara, 1958)*: Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul *de V. Bîrlădeanu (Timișoara și Teatrul Municipal, 1958)*; Răzeșii lui Bogdan *de Ernest Maftei (Teatrul Muncitoresc C.F.R., 1958)*; O scrisoare pierdută *de I. L. Caragiale (Timișoara, 1959)*; Vlaicu și feciorii lui *de Lucia Demetrius (Teatrul Municipal, 1959)*; Aristocrații *de N. Pogodin (Teatrul Muncitoresc C.F.R., 1959)*; Ferestre deschise *de Paul Everac (Teatrul Tineretului, 1960)*; O lună de confort *de Ben Dumitrescu și St. Iureș (Teatrul Muncitoresc C.F.R., 1960)*; Ochiul albastru *de Paul Everac (idem, 1961)*; Hoții și vardiștii *de M. Al. Stănescu (idem, 1961)*; Îndrăzneala *de Gh. Vlad (Pitești, 1962)*; Războiul *de Goldoni (Teatrul Regional București, 1963)*; Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită *de B. Brecht (Teatrul Muncitoresc C.F.R., 1963).*

A regizat filmele Omul de lîngă tine *(scenariu Paul Everac)* și Dragoste lungă de o seară *(scenariu Al. Ivan Ghilia).*

Distins cu Premiul I pentru regie la al doilea Concurs republican al tinerilor artiști din teatrele dramatice din 1957, Premiul I la Festivalul teatrelor dramatice din 1958 și Premiul criticii dramatice din anul 1957.

Face parte din cea dintîi promoție de regizori formați de Institutul de artă teatrală, între 1949 și 1953. Pe temelia esteticii marxiste — în atmosfera căreia s-a format —, Horea Popescu ne-a oferit o contribuție artistică de certă trăinicie și vitalitate. Ca și ceilalți colegi ai săi, el pleacă în spectacol de la realitatea și universul textului dramatic, operînd însă o continuă raportare a acestor date la propriul său univers cognitiv și senzorial. Aceasta înseamnă că textul, litera și spiritul lui nu rămîn fără o *acoperire de viață*. Iar dacă, uneori, s-ar putea constata nepotriviri stilistice între realitatea piesei și cea creată pe scenă de Horea Popescu (în cîteva ocazii, mai ales în provincie, regizorul a lucrat cu mai puțină angajare a tuturor resurselor), în spectacolele sale trepidează întotdeauna o realitate reflectată autentic și truculent pe toată suprafața dialogului. Iată de ce caracterul coral, orchestral — propriu artei regizorale în genere — dobîndește la Horea Popescu lumini particulare, agitatorice, iar toate figurile de pe scenă au de executat și execută o partitură proprie, de la protagonist pînă la cel din urmă figurant. Spectacolele lui sînt populare, creînd mereu echivalență și osmoză între masele de pe

www.cimec.ro

Personaje create de actori tineri:

↑

Leopoldina Bălănuță-Valia (Prima întîlnire de **Tatiana Sitina, Teatrul Tineretului**)

← **Constantin Rauțchi-Azdak** (Cercul de cretă caucazian de **Bertolt Brecht, Teatrul Național „I. L. Caragiale"**)

Emmerich Schäffer-Franz Moor (Hoții de Fr. Schiller, **Teatrul German din Timișoara**)

↓

www.cimec.ro

scenă și cele din stal. Șef de orchestră, adică coordonator și armonizator de acțiuni dramatice, Horea Popescu este însă — printre puținii — și un *om din orchestră*: în sensul că poate folosi el însuși instrumentele spectacolului (decor, lumini, sonorizare etc.), care l-au fascinat încă din copilărie. Nu numai la repetiții, ci și la premiere, regizorul nostru „pune mîna", îl dublează fie pe regizorul tehnic, fie pe electrician, fie pe sonorizator și pe cortinier, sau chiar pe toți, în cursul aceleiași seri. Versatilitatea, care îl face un bun colaborator cu ceilalți factori ai spectacolului de teatru: cu scenograful (la *Domnișoara Nastasia*, cu Tody Constantinescu, la *Baia*, *Aristocrații* și *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, cu Jules Perahim, ca să dăm exemple), stabilind repede un limbaj comun de specialitate, datorită unei îndelungate pasiuni și experiențe scenografice proprii; cu compozitorul sau sonorizatorul (la *Domnișoara Nastasia*, *Răzeșii lui Bogdan*, *Războiul* etc.), pe baza unor cunoștințe muzicale deloc improvizate; cu electricianul, la toate spectacolele sale. Dar și cu actorul: Horea Popescu e unul dintre regizorii care au contribuit la progresul unor actori, priceput în a se face înțeles și a înțelege. Realizările de prestigiu ale unor actori ca Jules Cazaban *(Baia)*, Ștefan Ciubotărașu *(Vlaicu și feciorii lui)*, Nelly Nicolau Ștefănescu *(Răzeșii lui Bogdan)*, Ștefan Mihăilescu-Brăila *(Inspectorul de poliție, Răzeșii lui Bogdan, Ascensiunea lui Arturo Ui* ș.a.) se datorează, desigur, și unei reale prezențe regizorale. Iar acestora li se adaugă toate figurile actoricești de planul doi sau trei, devenite — prin intervenția lui Horea Popescu — individualități distincte și, ca atare, obținînd creații echivalente, în esență, cu cele ale interpreților principali. În felul acesta, întreg ansamblul (sau ansamblurile) de la Teatrul Muncitoresc C.F.R. a dobîndit deseori relief, avînd în frunte un autentic animator. Rămîn de neuitat, bunăoară, dramaticul joc de contraste din *Domnișoara Nastasia*, cu frîngerea de nufăr negru a protagonistei, cu penetrantul episod al circiumii; sau alunecarea tragică a personajelor din *Inspectorul de poliție*, înscrise într-un desen de o geometrie perfectă; ca și exploziile ilare ale lui Pobedonosikov și lungul șir de solicitanți în mișcare giratorie din *Baia*; sau compoziția plastică din *Aristocrații*, cu acel impresionant alai al roabelor, simbol al eliberării prin muncă. Iar acum, de curînd, procesiunea funebră din *Ascensiunea lui Arturo Ui*, jocul scaunelor, lecția de oratorie... Intima cunoaștere a fiecărui centimetru pătrat de scenă și fiecărei particule de spectacol îi dă regizorului o certitudine „materială", o siguranță tehnică, pe care clădește apoi în liniște jocul subtil al trăirilor sufletești, al sondajelor de adîncimi psihologice, al clocnirilor de caractere. Măsura, în toate, i-o dă tocmai bunul-gust, deprins de la arta meșterului anonim, ca în încrustătura unei porți țărănești sau în alesătura iilor. Și tocmai această măsură pe care i-o insuflă arta populară, în proporții, în culori, în ritm, face din Horea Popescu un autentic reprezentant al școlii noastre naționale de regie. Surprinzi în spectacolele sale bătaia de aripi a unei gîndiri robuste, rotunde și temerare, tresărirea unor simțuri intacte, proaspete. Patetic și intens, scrutînd zone psihologice fierbinți; alteori cerebral, sublimînd fiorul tragic în coregrafii savante; cînd sarcastic, incisiv, plin de inventivitate și de brio maiakovskian sau brechtian; cînd aspru și fratern ca modulațiile unui tulnic moțesc — Horea Popescu și arta lui regizorală se disting prin forță, prin amploare, prin autenticitate, printr-o deosebită vitalitate; pentru Horea Popescu, spectacolul are atîta artă, cîtă viață cuprinde.

Florian Potra

ION SIMIONESCU

Născut în anul 1928. A absolvit I.A.T.C. „I. L. Caragiale" în 1953. Din spectacolele puse în scenă: Micii burghezi *de M. Gorki (spectacol de absolvire)*; Vinovați fără vină *de Ostrovski*; Cei din urmă *de Gorki*; D-ale carnavalului *de I. L. Caragiale*; Cetatea de foc *de Mihail Davidoglu*; Aristocrații *de Nikolai Pogodin*; Doamna Ministru *de Nușici*; Secunda 58 *de Dorel Dorian*; Mutter Courage *de Brecht*; Omul care a văzut moartea *de Victor Eftimiu*; Rețeta fericirii și Mielul turbat *de Aurel Baranga*; Fata fără zestre *de Ostrovski*; Pogoară iarna *de M. Anderson*; Chirița în Iași *de Vasile Alecsandri*; Grădina cu trandafiri *de A. Andrieș*; Vulpile *de Lilian Hellman (Teatrul de Stat din Brașov)*.

Distins cu Premiul III pentru regie la al IV-lea Concurs republican al tinerilor artiști din teatrele dramatice din 1962.

www.cimec.ro

Credincios teatrului în care şi-a inaugurat activitatea, Ion Simionescu a montat, într-un deceniu, texte dintre cele mai diferite, împlinind cu conştiinciozitate sarcinile repertoriului, alegerile teatrului şi, uneori, urmînd preferinţele sale personale. Scriitori şi texte la confluenţa dramaturgiei clasice universale şi naţionale, genuri diametral opuse, drame lirice şi comedii, satire şi poeme dramatice, el le-a transcris scenic cu o descifrare atentă a sensurilor, cu grijă pentru limpezirea mesajului şi ecoul contemporan al ideilor. Dar izbutirile neîndoioase se arată în acele piese care corespund cel mai bine temperamentului său artistic, şi anume drama lirică contemporană, comediile subtile de construcţie şi factură clasică. Unor asemenea texte, el le valorifică datele de romantism robust; aşa a fost *Secunda 58* de Dorel Dorian, spectacol strălucitor prin afirmarea frumuseţii relaţiilor umane socialiste, a eticii noi, a poeziei tonice; sau *Chiriţa în Iaşi* de Alecsandri, care i-a permis creionarea ascuţită şi graţioasă a unei lumi iremediabil apuse, pe care a animat-o pe scenă cu un ridicol niciodată ameninţat de platitudine şi prost-gust, ci dimpotrivă excelînd prin maliţie şi surîs. Montările sale respiră calm şi disciplină interioară în afirmarea prezenţei regizorale, dar o fantezie fluidă, inteligentă, le dă uneori luminări neaşteptate şi, de cele mai multe ori, utile ideilor textului. Alteori, însă, ca în spectacolul *Vulpile* de Lilian Hellman, el forţează desenul ideilor, traducîndu-le cu o apăsare ce contravine stilului său ponderat şi tipologiei piesei. Îl preocupă mult munca cu actorul, operînd o laborioasă pregătire a rolurilor, contribuind la profesionalizarea colectivului în care lucrează de atîta timp. Ascunzîndu-se de obicei în spatele actorilor, fantezia, zborul imaginaţiei le-o imprimă lor, fertilizîndu-i, insuflîndu-le inteligenţă scenică, subtilitate, emoţie artistică. Uneori însă îi reproşăm o timiditate artistică în realizarea deplină a concepţiilor îndrăzneţe, şovăieli în afirmarea hotărîtă a punctului artistic de vedere. Preferinţele sale declarate converg către piesa contemporană originală, cu eroi din viaţa noastră, cărora să le dea scenic acte de stare civilă şi trăsături sufleteşti calitativ noi.

M. I.

ION TAUB

Născut în 1927. A absolvit Institutul de artă teatrală „Szentgyörgy Istvan" în 1954. Din spectacolele puse în scenă: Hangiţa *de Goldoni (spectacol de debut);* Montserrat *de E. Robles;* Liliomfi *de Szigligeti Erde;* Învăţătoarea *de Brody Sandor (Teatrul Maghiar de Stat din Timişoara);* Plosniţa *de Maiakovski (în colaborare cu V. Maximilian);* Vulpea şi strugurii *de G. Figueiredo (Teatrul de Stat din Timişoara);* Vinovaţi fără vină *de Ostrovski (Teatrul German de Stat din Timişoara);* Discipolul diavolului *de G. B. Shaw;* Ziariştii *şi* Celebrul 702 *de Al. Mirodan;* Mielul turbat *de Aurel Baranga;* Lysistrata *de Gherase Dendrino;* Ultima oră *de Mihail Sebastian;* Căsătoriile se leagă pe pămînt *de Huszár Sandor;* Opera de trei parale *de B. Brecht (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj).*

Distins cu Premiul II pentru regie la al II-lea Concurs republican al tinerilor artişti din teatrele dramatice din 1957.

Ca şi alţi colegi din generaţia sa, Ion Taub se arată în scenă adeptul teatralităţii afişate, construite pe idee, sens şi fantezie, iubind acea poezie dramatică care poate crea în rîndul spectatorilor sentimente şi atitudini noi. Preferă chiar să organizeze noi viziuni scenice, în contraste brutale cu tradiţia sau cu viziunile obişnuite, şi fie că pune în scenă piese originale contemporane sau texte cu tradiţie şi prestigiu, în spectacolele sale ţişneşte întotdeauna gîndirea originală, punctul de vedere personal al directorului de scenă. Din repertoriu preferă satira şi acea dramaturgie la confluenţa căreia se întîlnesc Maiakovski cu Brecht, Shaw cu Dürrenmatt, spiritele lucide şi incisive, necruţătoare în persiflarea vechiului din viaţă şi societate, dar generoase în slăvirea a tot ceea ce e nou ca atitudine şi idee. Dar Taub nu ocoleşte nici drama, spectacolul *Montserrat* înscriindu-se în memoria noastră ca o reprezentaţie zguduitoare prin simplitatea, laconismul şi sobrietatea cu care s-au relevat în scenă durerea împilării, a încătuşării libertăţii, şi lupta dramatică dintre dreptatea individuală şi cea socială. Iubitor de teatru contemporan, Taub s-a pasionat pentru acele piese din dramaturgia originală care reflectă spiritul activ, ziaristic al actualităţii. Pieselor lui Mirodan, *Ziariştii* şi *Celebrul 702*, le-a dat un contur original, o

www.cimec.ro

interpretare diferită, cu totul despărțită de alte montări. De pildă, în *Celebrul 702*, pentru a demonstra caracterul inuman al lumii capitaliste, el scoate în primul plan pe editorul Harrison, ca cea mai semnificativă figură a legilor business-ului, proiectînd evoluția celorlalte personaje, inclusiv al lui Cheryl, în funcție de capriciile acestuia. De altfel, regizorul clujean are tendința de a citi orice text într-o manieră proprie, de cele mai multe ori găsind traducerea scenică inedită în însăși substanța lui — cum a fost *Ultima oră* de Mihail Sebastian, unde a dat contururi îndrăznețe satirei, în perspectiva noastră de azi asupra epocii.

Repetițiilor la masă, lecțiilor savante și incursiunilor meditative în text, Taub le preferă repetițiile pe scenă, pasionîndu-se de fenomenul spectacol; acordînd actorului primul rol, caută să exprime prin el nu numai un caracter și descifrarea exactă a unei stări psihologice, ci virtuți „totale", preocupîndu-se de dezvoltarea tuturor instrumentelor actorului. Conștient că se poate lăsa furat de jocul periculos al ideilor în sine, e scrupulos și veșnic neliniștit; se frămîntă, se consultă, greșește, repară și, ceea ce este principal și deopotrivă de caracteristic colegilor din generația lui, e viu în scenă și prezent în peisajul variat al regiei noastre contemporane.

M. I.

CORNEL TODEA

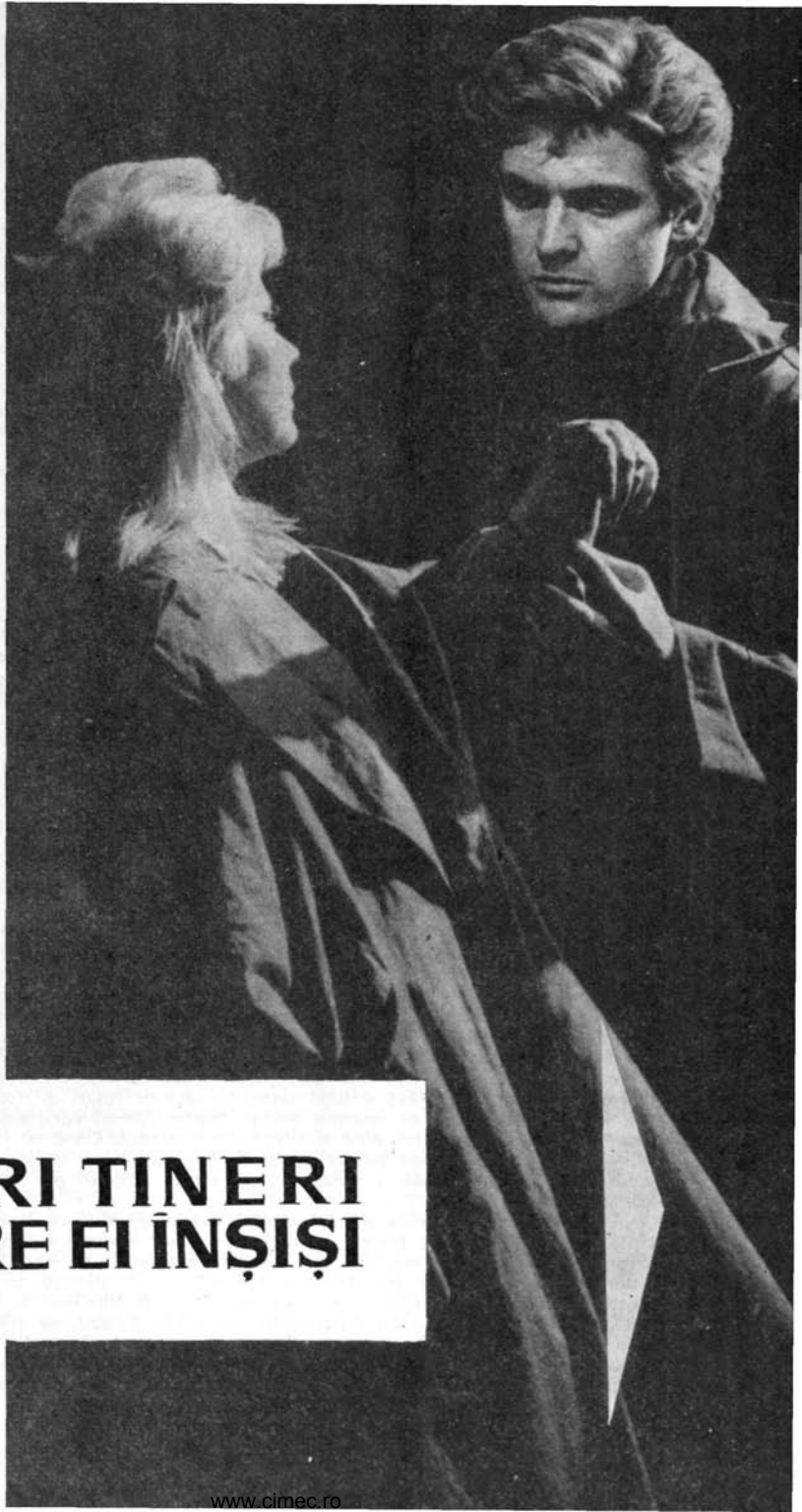
Născut în 1935. A absolvit I.A.T.C. „I. L. Caragiale" în 1958.
Din spectacolele puse în scenă: Mielul turbat *de Aurel Baranga (spectacol de absolvire, 1959)*; Secunda 58 *de Dorel Dorian (Teatrul Național din Cluj, 1960)*; Poveste din Irkutsk *de A. Arbuzov (idem, 1961)*; Domnișoara Nastasia *de G. M. Zamfirescu*; Cred în tine *de Korostiliov (Piatra-Neamț, 1962)*; Febre *de Horia Lovinescu (Teatrul Național „V. Alecsandri" din Iași)*; Generalul și nebunul *de A. Vagenstein (Piatra-Neamț, 1962)*; Orfeu în infern *de Tennessee Williams*; Noaptea e un sfetnic bun *de Al. Mirodan (idem, 1964). „Maeștrii umorului universal" (Mark Twain, O'Henry, Ilf și Petrov, St. Leacock. Arreola, I. L. Caragiale)*; *„Maeștrii genului scurt" (Cehov, Cervantes)*; *piese:* Sisif și moartea *de Robert Merle și* Vizită pe o mică planetă *de Gore Vidal (studioul de televiziune).*

Printre regizorii tineri — e din ultima promoție de regie —, Cornel Todea a avut un drum de afirmare mai dificil. Cîteva din spectacolele sale au constituit prilejul unor dezbateri aprinse, cu pronunțat caracter critic *(Secunda 58, Generalul și nebunul).* A existat o perioadă în care ideile regizorale se afirmau, în realizările lui, fără sprijinul unei munci eficiente cu actorul. Două succese de ținută, marcate cu spectacole de genuri diferite — *Orfeu în infern* și *Noaptea e un sfetnic bun* —, au demonstrat recent maturizarea acestui talent. Este de reținut că aceste succese se înscriu pe linia unei colaborări de trei stagiuni cu echipa de tineri a teatrului din Piatra-Neamț și că, lucrînd cinci spectacole cu această trupă, Todea a căpătat siguranță în munca subtilă și complexă de îndrumare a actorului.

Regizorul nu se afiliază nici unei tendințe extremiste în arta spectacolului; îl interesează în aceeași măsură valorile de analiză psihologică în teatru și forța artistică a procedeelor de o expresivitate convențională. Consideră că munca regizorului trebuie să se sprijine întotdeauna pe dezvăluirea emoționantă a psihologiei personajelor — firește, realizată în diferite registre și cu diferite particularități, în funcție de genul și stilul piesei și spectacolului. Singura „teză" pe care o acceptă, în ceea ce privește munca asupra spectacolului, este necesitatea de a se adresa *violent* spectatorului, de a-l zgudui, de a-l stăpîni integral în momentele principale ale piesei, prin forța emoției și a ideii. Deși a pus în scenă cu vervă și fantezie multe comedii, montări ca *Poveste din Irkutsk* și *Orfeu în infern* par să demonstreze că adevărata lui vocație este drama, prezentată spectatorilor nu doar ca o lectură sensibilă și pătrunzătoare a unui text, ci ca moment tulburător de înfruntare a pasiunilor umane. Este preocupat mai ales de transpunerea scenică a textelor contemporane (dramaturgia universală a ultimelor trei decenii); nu pare să-și fi descoperit, deocamdată, afinități cu repertoriul clasic.

A. M. N.

www.cimec.ro



Silvia Popovici și Florin Piersic în „Orfeu în infern"

ACTORI TINERI DESPRE EI ÎNȘIȘI

www.cimec.ro

Actorul tînăr, caracterele estetice și etice ale formației lui preocupă mult oamenii de teatru și critica. Apropiata întîlnire I.T.I., care va dezbate o temă referitoare la pregătirea profesională a actorului tînăr, constituie un nimerit prilej de a încerca unele sinteze privitoare la educația interpreților în Institut și în teatru. În acest scop, ne-am adresat chiar actorilor tineri, pentru a discuta profesional despre pregătirea și perspectivele lor. Din lipsă de spațiu, nu putem publica în întregime rezultatele anchetei pe care am inițiat-o ; oferim cititorilor unele spicuiri și concluzii, cu convingerea că evoluția interpreților care au debutat în ultimul timp pe scenele noastre reprezintă un drum semnificativ în teatrul și cultura românească, cu atît mai mult cu cît nu este vorba de cazuri excepționale, ci de o întreagă generație. Este generația educată în spiritul concepției științifice, marxist-leniniste, despre viață și al exigențelor specifice realismului socialist, de către maeștrii care au dat și dau strălucire scenei noastre în ultimele decenii, generație care trebuie să ducă mai departe tradițiile teatrului românesc și care este chemată, în același timp, să dea chip noului în spectacolele de azi și de mîine.

La anchetă au răspuns : Mircea Andreescu (student în anul IV al Institutului de teatru), Leopoldina Bălănuță (Teatrul Tineretului), Ion Bessoiu (Teatrul din Sibiu), George Constantin (Teatrul „C. I. Nottara"), Octavian Cotescu (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"), Gheorghe Dinică (Teatrul de Comedie), Francisc Fabian (Teatrul Maghiar din Timișoara), Cornelia Gheorghiu (Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași), Ileana Stana Ionescu (Teatrul din Piatra-Neamț), Amza Pellea (Teatrul de Comedie), Agnes Peter (Teatrul Maghiar din Timișoara), Irina Petrescu (Teatrul de Comedie), Emanoil Petruț (Teatrul Național „I. L. Caragiale"), Florin Piersic (Teatrul Național „I. L. Caragiale"), Victor Rebengiuc (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"), Emmerich Schäffer (Teatrul din Timișoara), Valeria Seciu (studentă în anul IV al Institutului de teatru), Sanda Toma (Teatrul de Comedie).

• AUTOCARACTERIZĂRI

„Pasiunea și dorința de realizare a tinerilor sînt reale, dar despre asta nu merită să discutăm prea mult, pentru că ele sînt proprii vîrstei. Se poate și trebuie să vorbim însă de o întinerire a teatrului românesc, fenomen care nu ține numai de o anumită generație, ci este rezultatul transformării întregii noastre culturi. Dacă mai există (și din păcate există) actori bătrîni sufletește sau îmbătrîniți înainte de vreme, ei se întîlnesc în toate generațiile și chiar printre tineri. Ștefan Ciubotărașu este, în acest sens, mai tînăr decît mulți tineri. Despre întinerirea teatrului nostru nu putem vorbi fără a ține seamă de actorii tineri de toate vîrstele și, mai ales, fără a ține seama de apariția acelor regizori tineri care s-au distins în ultimii șapte-opt ani și au deschis efectiv cîteva drumuri noi. Ceea ce începem să cîștigăm noi, actorii, este pasiunea pentru a gîndi, bucuria de a construi punînd cărămidă cu cărămidă, plăcerea de a compune, în sensul artistic al cuvîntului." *(Octavian Cotescu)*

„Această generație a adus teatrului românesc o nouă tinerețe. Ideea care o stăpînește este aceea că teatrul trebuie să fie pe înțelesul tuturor, că interpretările trebuie să fie cît mai realiste, iar limbajul actorului, cît mai accesibil. Am avut și norocul de a întîlni o generație de regizori tineri talentați, care merg în aceeași direcție și care ne-au ajutat mult. Și se pare că tineretul a cîștigat — dovadă numărul mare de tineri din distribuțiile teatrelor. Tinerii au izbutit, într-o măsură destul de mare, să îndepărteze de pe scenă șablonul. Unul dintre șabloane era și cel care pretindea o vîrstă destul de înaintată pentru abordarea marilor roluri. Această evoluție spre distribuții importante de vîrstă tînără și foarte tînără se

www.cimec.ro

observă, de altfel, nu numai la noi, ci este un fenomen caracteristic în viața teatrală internațională. Auzim tot mai frecvent despre un Hamlet excelent de douăzeci și cinci de ani, despre un Othello bun, abia trecut de treizeci de ani, sau vedem un Lear de patruzeci de ani, ca Paul Scofield." *(Emanoil Petruț)*

• UNANIMITATE

Există puncte asupra cărora toți cei solicitați au răspuns la fel. Și faptul mi se pare important, întîi fiindcă dovedește existența reală a unei comunități de vederi, și apoi, fiindcă problemele în discuție sînt ele însele foarte importante pentru activitatea teatrală.

Toți tinerii interpreți se ridică împotriva emploi-ului, de factură mai veche sau aparent nouă și, implicit, împotriva distribuțiilor de minimă rezistență.

Florin Piersic își amintește cu plăcere repertoriul din ultimii ani de Institut. „Este o mare bucurie să joci într-o seară Peer Gynt, la trei vîrste, în a doua seară, pe Sylvestre din *Vicleniile lui Scapin*, în a treia, pe Feodor din *Întoarcerea* lui Leonov. De fapt, acesta este un ideal pentru actor: să joace într-o seară un rol cu totul deosebit de cel pe care-l va juca a doua zi. Știu că în echipa Teatrului Național «I. L. Caragiale» există actori de comedie excelenți, cu mult mai multă experiență decît mine în această direcție, și cu toate astea aș dori să mai fiu distribuit măcar o dată într-un rol ca acela al lui Sylvestre și într-un spectacol ca acela al lui Esrig." N-ar fi oare interesant și util, și pentru teatre și pentru public, s-o vedem pe *Sanda Toma* jucînd Liubov, în *Cei din urmă*, așa cum își dorește, s-o vedem pe *Leopoldina Bălănuță* în tragedia antică, pe *Irina Petrescu* în *Omul cel bun din Si-Ciuan*, pe *Octavian Cotescu* în dramaturgia lui Cehov? Îndepărtarea de la distribuirea-tip, în roluri foarte apropiate de succesele obișnuite ale actorilor, constituie un punct esențial în concretizarea concepțiilor înaintate despre teatru.

Francisc Fabian subliniază importanța interpretării atente a rolurilor din dramaturgia contemporană pentru formarea actorului tînăr. „În aceste roluri nu poți amăgi publicul, luîndu-i ochii prin strălucirea costumului, verva dialogului, caracterul senzațional al acțiunilor. Adevărul, autenticitatea constituie un criteriu la care dramaturgia actuală te obligă să te raportezi în permanență. De aceea, distribuirea actorilor începători în asemenea piese și munca asiduă a regizorului și a interpreților asupra textului mi se par foarte importante".

Regizorul preferat de actorii tineri este descris, cu aproape aceleași cuvinte, într-un portret ale cărui linii mari se suprapun: este regizorul care știe precis ce vrea, are o concepție foarte clară, îndelung pregătită, asupra piesei și a rolului, dar nu lucrează rigid cu actorul și rămîne foarte receptiv la sugestiile acestuia, fără să-și trădeze planurile, dispus întotdeauna să-și îmbogățească concepția în colaborarea cu interpreții. La acest portret se adaugă nuanțări care merită să fie amintite. Colaborarea cu actorul este posibilă numai dacă acesta are cultura și nivelul profesional foarte elevate; actorului incult și nesigur pe mijloacele sale nu-i rămîne decît să execute, cu o docilitate absolută *(Leopoldina Bălănuță)*. Regizorul ideal este cel care „te vrăjește prin cultură, prin forța gîndirii și amplitudinea unor asociații de idei vii, active, captivante" (tot *Leopoldina Bălănuță)*; cel care știe să descopere în actor posibilități creatoare pe care însuși interpretul le ignora *(George Constantin* nu credea că poate realiza rolurile Pavel Proca și Pietro Gralla și susține că n-ar fi reușit, probabil, să se apropie de aceste texte, fără ajutorul regizorilor); cel care știe să educe gustul colectiv al unei trupe, să dezvolte afinitățile efectiv creatoare *(Ion Bessoiu)*; cel care te obligă să gîndești.

Sanda Toma spune: „Să nu-ți dea mură în gură. Să-ți lase bucuria de a descoperi. Să traseze funcția personajului în piesă, să caracterizeze relațiile, particularitățile de stil, gen și atmosferă, să-ți amintească mereu ideea, dar să nu ți se substituie. Regizorul «prea deștept», care despică firul în patru pentru tine, nu este și un bun pedagog. O asemenea atitudine este firească față de actorii care nu gîndesc, dar cu totul nepotrivită în raport cu actorul talentat, care înțelege concepția regizorală și vine în întîmpinarea ei cu entuziasm." *Irina Petrescu* dezvoltă aceeași idee: „Există regizori foarte înzestrați, foarte inteligenți, care paralizează literalmente capacitatea actorului de a se exprima pe sine. Ei lucrează cu o infinită perseverență a detaliului, lucru care nu-i mai revine, de fapt, regizorului. Am foarte puțină experiență, nu am decît de cîștigat dacă sînt condusă pas cu pas.

www.cimec.ro

Cînd sînt lăsată să-mi găsesc singură soluții, mi-e greu, mă chinuiesc, dar bucuria este mai mare. Regizorul care îndrumă actorul fără să-l constrîngă, fără să-l lipsească de inițiativă, îi creează sentimentul de responsabilitate, îl face să simtă că el, interpretul, răspunde de soarta spectacolului în fața publicului. Cel care împinge mereu de la spate pe interpreți crește, de fapt, niște actori leneși, obișnuiți să lase tot ce nu se clarifică de la sine, pentru a fi rezolvat de regizor în repetiții."

Toți cei cu care am stat de vorbă sînt de acord că pentru actor în general, și pentru actorul contemporan în mod special, antrenamentul profesional (vorbire, mișcare scenică, dans, muzică) este absolut necesar. Discuțiile s-au purtat mai mult în jurul modalității în care poate și trebuie să fie organizat antrenamentul. Adepții antrenamentului individual sînt puțini *(Leopoldina Bălănuță, Victor Rebengiuc, Emmerich Schäffer)*; ceilalți nu sînt împotrivă, dar manifestă neîncredere în eficacitatea antrenamentelor izolate, ceea ce dovedește că nu au conștiința necesității unor asemenea exerciții, nu posedă, aș zice, „simțul tehnicii". *Leopoldina Bălănuță* mărturisește că în ziua în care nu a făcut exerciții de dicție, cel puțin o oră, are un sentiment de nesiguranță, se teme să intre în scenă, trăind o panică asemănătoare cu cea pe care o simte pianistul care nu a exersat. *George Constantin*, dimpotrivă, nu pare conștient de gravele sale lipsuri în vorbire, de modul în care ele îi mutilează creațiile; el nu simte că trebuie nu numai să-și corecteze aceste defecte, dar să și obțină o emisie amplă, maleabilă, bogată, care să-i dea posibilitatea să pună deplin în valoare frumusețea unor texte ca acela al lui Camil Petrescu. Îi lipsește conștiința senzorială, devenită reflex, a capacităților sale tehnic-expresive, controlul, intrat în automatism, asupra acestor capacități.

Unanimitatea se restabilește atunci cînd este vorba de necesitatea antrenamentelor colective în teatre — antrenamente care nu exclud pe cel individual, ci sînt menite să-l împlinească prin pregătirea comună, în același spirit, a întregii trupe. *Cornelia Gheorghiu* arată însă ce dificultăți mari, administrativ-organizatorice, se opun realizării acestui deziderat (deși Naționalul ieșean, conlucrînd cu opera, ar fi putut dispune de toate mijloacele și de profesori calificați pentru efectuarea unor asemenea antrenamente). Conducerea și organizarea teatrelor, întemeiate pe principii mai vechi, nu găsesc forme de încadrare a antrenamentelor în ansamblul muncii cotidiene din teatru și, de aceea, le resping. *Octavian Cotescu* atrage atenția asupra aspectului etic al problemei: antrenamentul nu se poate realiza fără adeziunea entuziastă a trupei; este deci, în funcție de capacitatea unor animatori de a-și cîștiga actorii, pentru ideea efortului superior. *Gh. Dinică* adaugă: „este o problemă de tradiție. Noi trebuie să creăm în teatre tradiția nouă a antrenamentului". Modul cel mai potrivit de organizare? Antrenamentul să devină o formă permanentă de muncă, la care prezența actorului să fie urmărită așa cum e urmărită prezența la repetiții și la spectacole, și care să se desfășoare sub îndrumarea unor profesori de specialitate sau a unor regizori cu o cultură teatrală multilaterală. (La Teatrul de Stat din Timișoara au loc asemenea cursuri, de vorbire și mișcare scenică, deocamdată facultative, sub îndrumarea regizorului Dan Nasta.) *Ion Bessoiu* preconizează elaborarea unor programe colective de antrenament, care să se efectueze înainte de fiecare spectacol, așa cum, înainte de antrenamente sau meciuri, sportivii își pregătesc o anumită dispoziție și condiție fizică, prin exerciții de încălzire. Ceea ce ridică problema formării unor specialiști, a completării studiilor de regie cu temeinice studii de vorbire și mișcare scenică și a angajării permanente de profesori în teatru.

• CUM LUCREAZĂ?

Dacă nu se poate vorbi de un stil de lucru comun actorilor tineri, se pot semnala atitudini înrudite față de procesul construirii personajului. „Pasiunea de a construi" — spune *Octavian Cotescu*; „Sfîrșitul actorului «de har», al lucrului după ureche, conștiința faptului că pregătirea rolului trebuie să fie metodică, sistematică" *(Sanda Toma)*. *Florin Piersic* invocă întotdeauna cu plăcere comparația cu construirea treptată a unei clădiri. *Ileana Stana Ionescu* vorbește despre autocontrol și verificare în raport cu soluțiile spontane. Biografia personajului, o documentare mai amplă sau mai restrînsă (după dispoziția de lucru sau comoditatea interpretului), studiul subtextelor, curiozitate față de literatura teatrală, interes față de pregătirea

www.cimec.ro

Melania Ursu-Lina (Să nu-ți faci prăvălie cu scară de Eugen Barbu, Teatrul Național din Cluj)

Mihai Pălădescu-Bontaș (Mielul turbat de Aurel Baranga, Teatrul Regional București)

teoretică a spectacolului și a rolului sînt date care au intrat în practica de fiecare zi. Dacă este prematur să vorbim despre valorificarea științifică a sistemelor moderne de educație teatrală, este limpede că principiile mari, realiste, ale lui Stanislavski au pătruns temeinic în teatrul nostru. Semnificative sînt în această privință declarațiile celor doi studenți actori cu care am stat de vorbă, *Valeria Seciu* și *Mircea Andreescu*, din anul IV, declarații din care reiese că viitorii interpreți nu pot realmente să se apropie de un rol înainte de a-și analiza și înțelege în profunzime partitura.

În cuvîntul interpreților tineri se observă dorința de a nu lucra izolat, străduința de a se integra conștient în munca de ansamblu. *Emanoil Petruț* arată ce greutăți ridică pentru actor faptul că uneori decorurile și compoziția de ansamblu îi devin cunoscute abia în ultima fază de lucru, atunci cînd e mai dificil să le subordoneze armonios întreaga muncă de întrupare a personajului, ba uneori nici nu există timp pentru adaptarea la cadrul plastic nou, și astfel se pierde ceea ce se cîștigase înainte în repetiții (ca exemplu, citează spectacolul cu *Cercul de cretă caucazian*). *Sanda Toma* salută inițiativa acelor regizori și scenografi care prezintă, odată cu expunerea teoretică asupra concepției, schițele de decor și costum, făcînd cunoscute, încă din perioada repetițiilor la masă, stilul și particularitățile plastice ale viitorului spectacol și dirijînd efortul de imaginație al actorilor spre țelul comun.

La unii actori, în sfîrșit, am descoperit și preocupări mai înalte, care schițează un început de gîndire creatoare independentă. *Leopoldina Bălănuță* vorbește despre plăcerea dezbaterilor, despre bucuria de a căuta împreună cu regizorul și ceilalți interpreți sensuri și soluții, confruntînd documentări și experiențe deosebite, despre verificarea prin polemică a calității artistice a soluțiilor găsite. Actor deplin format, *Emmerich Schäffer* dovedește o maturitate de gîndire, o cultură și o multilateralitate de preocupări care impun. Îl interesează, de pildă, să-și situeze personajele „nu în contextul adevărului istoric, nici în linia unor adevăruri utopice (năzuințe și idealuri, nu realități umane), ci în contextul adevărului omenesc concret-contemporan." El își impune metodic să nu joace numai personaje literar realizate. A cerut să interpreteze o mulțime de roluri nerezolvate de scriitori, mai ales din dramaturgia de actualitate, tocmai pentru a se obliga să întregească, prin efort

www.cimec.ro

personal, ceea ce nu au izbutit dramaturgii. „Actorii care se tem de rolurile slabe se tem, de fapt, de propriile lor goluri de fantezie, experiență și gîndire". El vorbește despre spiritul și muzicalitatea limbii romîne, al cărei farmec se cere descoperit în marile opere literare, și pe care el, ca actor care a debutat jucînd în limba germană, și l-a lămurit studiind cu predilecție pe Arghezi. Atrage atenția asupra sensului expresiv al ritmului în vorbirea scenică, acuză inexpresivitatea amorfă a vorbirii neritmice. Pomenește piese și roluri pentru care un actor trebuie să se pregătească toată viața, pentru abordarea cărora „documentarea" este gata făcută încă înainte de începerea repetițiilor, fiindcă personajul îl obsedează de mult pe interpret și a fost îndelung studiat de el. Concepția mare despre rol poate fi conturată în 24 sau 48 de ore după ce distribuția a fost alcătuită, deoarece actorul posedă toate datele teoretice și de problematică ale rolului.

• UN ASPECT ETIC : CALITATEA EFORTULUI

Condiția principală a formării unui actor de tip nou nu este, în definițiile date, numai talentul, ci conștiința necesității și voluptatea efortului superior. „Mulți actori cunosc, datorită talentului și distribuțiilor comode, plăcerea de a juca fără efort — spune *Gheorghe Dinică*. Ei se simt bine în asemenea roluri și se mulțumesc cu atît, dar pierd astfel pentru totdeauna plăcerea de a juca fără efort după efort, ușurința de interpretare cucerită prin muncă grea." „Noi trăim cîteodată — spune *Octavian Cotescu* — plăcerea rară de a intra firesc și simplu într-un rol, pentru care toate datele ne aparțin. Mai des cunoaștem chinul de a apela la mijloace care ne lipsesc. Acesta ar trebui să fie sensul major estetic al antrenamentului : să ne ofere prin efort posibilitatea de a aborda cît mai ușor partiturile dificile."

Actorii subliniază exigențele mari ale teatrului contemporan. *Schäffer* se referă mereu la idealul actorului total, susținînd că nu crede să atingă vreodată acest ideal, fiindcă a început să se pregătească prea tîrziu în vederea lui. *Sanda Toma* arată care sînt dificultățile partiturilor dramatice contemporane. „În *Rinocerii* există tablouri în care toată lumea vorbește de-a valma, dar fiecare se aude distinct. Noi sîntem obișnuiți ca fiecare replică rostită să fie ascultată de majoritatea personajelor din scenă — cu excepția așa-ziselor aparteuri. Aici, în mai multe grupuri, se poartă mai multe dialoguri distincte în același timp — și ideea reiese tocmai din această interferență. Este o orchestrație în care triou-urile, sextetele, quartetele cîntă fiecare, în același timp, altă melodie, ceea ce pretinde o desăvîrșită tehnică interpretativă a întregului colectiv."

• PROBLEME DE ÎNVĂȚĂMÎNT

Am reținut sugestii numeroase cu privire la învățămîntul artistic, sugestii care subliniază fenomenul de relație de necesitate care se instituie între dezvoltarea impetuoasă a vieții teatrale și învățămînt. Actorii tineri recunosc că au cîștigat mult în perioada de studii din Institut, mai ales în ceea ce privește deprinderea de a construi metodic rolul. Se constată chiar o evoluție sensibilă a programelor de studiu. *Emanoil Petruț* nu a jucat în Institut roluri clasice, în timp ce absolvenții promoțiilor mai recente, de pildă cea din care face parte *Irina Petrescu*, au avut de parcurs arii dramaturgice foarte întinse, de la piesele contemporane și dramaturgia începutului de secol XX, pînă la tragicii greci și marii clasici francezi.

Referindu-se atît la colegii ei, absolvenți ai Institutului „I. L. Caragiale" din București, cît și la actorii care au fost pregătiți la Institutul din Tg. Mureș, *Agnes Peter* ține să sublinieze importanța educației estetice : „Ceea ce au cîștigat evident actorii tineri, datorită pregătirii ideologice primite în școlile de artă dramatică, este capacitatea de a prezenta într-o viziune marxistă omul social, cu toate aspectele existenței sale. Cele mai bune creații ale lor dovedesc prețuirea de a caracteriza just relațiile individului cu mediul și cu împrejurările sociale și politice definitorii pentru viața lui, relațiile cu coordonatele morale și ideologice ale vremii."

Despre necesitatea unei coordonări mai bune a diferitelor studii de artă actorului cu disciplinele auxiliare a vorbit *Octavian Cotescu* (care este și asistent la una din clasele Institutului). Exercițiile de vorbire și mișcare scenică nu se leagă

www.cimec.ro

de cele de interpretare, studenții le execută adeseori mecanic, fără să învețe a le aplica în activitatea scenică de fiecare zi. Uneori se ajunge astfel la metode de lucru contradictorii. În anul I, cînd studenții abia învață să analizeze un text și să aprofundeze sensurile ideii, cursul de vorbire scenică le cere să recite o poezie, variind ritmurile, fără a da însă nici o atenție înțelesului versurilor recitate. Această împărțire a studiilor în compartimente net despărțite duce la rezultate curioase. Se întîmplă ca studenți care au nota zece la vorbire să nu știe să rostească expresiv un text pe scenă. Este necesar, deci, ca predarea diferitelor cursuri și discipline să fie coordonată armonios, mergînd poate pînă la alcătuirea unor echipe constante, în care actorul-profesor lucrează mereu cu aceiași profesori de mișcare și vorbire, urmărind parcurgerea sistematică a etapelor de învățămînt, în același spirit și respectînd criterii complexe stabilite în comun.

Observații interesante a făcut *Irina Petrescu*, pînă anul trecut studentă și acum asistentă la clasa profesorului Șahighian. Vorbind despre sentimentul de nesiguranță pe care îl încearcă la primele ei apariții pe o scenă profesionistă, ea susține că anul V, anul-stagiune, în care studenții nu mai urmau cursuri, ci jucau pe scena studioului spectacole întregi, este o experiență utilă, care merită să fie reluată. Lucrul pe fragmente din anii I, II și III face ca în anul IV mulți studenți să nu aibă suflu pentru a susține un rol important pe o întindere de patru sau cinci acte. Obișnuința de a juca, tot în acești primi trei ani, pe scene-miniatură, în săli foarte mici, unde distanța actor-public este de-abia de cîțiva metri, creează un ton minor în gestică și exprimare, ton care, pe o scenă mare, în fața unei săli mari, se dovedește cu totul inexpresiv, neteatral, se pierde. Este de primă necesitate un contact cu scena mare, cu sala adevărată și cu rolurile desfășurate pe toată întinderea unei piese, contact mai lung și mai apropiat de ritmica și atmosfera lucrului din teatru.

Și *Irina Petrescu* dezvoltă ideea coordonării studiilor, susținînd că disciplinele plastice și muzicale (mișcare scenică, scrimă, dans, muzică) ar deveni mult mai eficiente dacă s-ar integra într-o viziune de ansamblu, într-o „cultură a mișcării". Se studiază istoria salutului din secolului al XII-lea pînă în secolul XX, dar mișcările învățate se uită ușor, pentru că nu se leagă de nimic și, ca atare, nu se fixează temeinic în memorie. Dacă, însă, ele ar fi o replică vie, concretă a studiilor de istorie a teatrului pe care le fac studenții — și de istorie a civilizațiilor, moravurilor și obiceiurilor, pe care ar trebui să le facă —, aceste exerciții de mișcare ar fi nu numai memorate, ci și înțelese, asimilate ca acte umane expresive. Este păcat că în Institut nu se fac deloc exerciții cu măști. Actorii tineri ar trebui să știe ce e masca de teatru, ce a adus ea în arta spectacolului, cum se întrebuințează un tip sau altul de mască. Studiile cu măști ar avea și un aport interesant în antrenamentul psihic al actorilor-elevi. În studiile și exercițiile pe care ei le fac în mod obișnuit se pune mult accentul pe firesc, pe veridicitate, pe alegerea unor situații și personaje cît mai apropiate de vîrsta și experiența viitorului interpret. Și asta face ca actorul începător să se elibereze greu de simțul ridicolului și de un autocontrol care poate ușor degenera în inhibiție. Masca eliberează de teama că eul propriu este expus atenției și eventualelor ironii, creează de la bun început chip personajului, și asta dă curaj interpretului să se miște liber pe scenă, să rîdă în hohote, să gesticuleze amplu, să strige. Ea creează în același timp obligația unei expresivități corporale maxime, lipsind pe actor de limbajul mimic și silindu-l, deci, să vorbească prin toate mișcările. *Irina Petrescu* citează ca exemplu experiențele lui Dullin.

În același sens ar trebui să se apeleze și la improvizație (studiile pe care le fac deocamdată studenții nu sînt propriu-zis improvizații, ci mai mult niște exerciții, adeseori minore, de fantezie, care ilustrează noțiuni de psihotehnică). Adevărata improvizație ar trebui foarte mult legată de studiul practic al commediei dell'arte și al farsei populare și apoi extinsă la diferite alte genuri dramatice: ea ar trebui să vizeze nu simpla ilustrare a unei situații propuse, ci întregul complex de capacități creatoare ale actorului — biografia unui personaj fantastic sau real, farmecul și personalitatea lui, fantezia de costum, de gest, de machiaj. Asemenea improvizații nu sînt posibile fără o solidă cultură teatrală, la rîndul lor contribuind la fixarea acestei culturi prin concretizare. Cerîndu-i ca fiecare studiu de improvizație să aducă ceva nou în scenă, ele ar folosi imens la dezvoltarea inițiativei studentului.

Irina Petrescu a stăruit mult asupra necesității de a stimula și a dezvolta complex, încă din Institut, gîndirea și gustul actorului. După părerea ei, examenul-

www.cimec.ro

discuție, menit să pună în evidență cultura generală și capacitățile intelectuale ale candidaților, nu ar trebui să facă parte numai din programul secțiilor de regie și critică, ci ar trebui să se includă și în probele hotărîtoare pentru selecționarea actorilor, pentru ca tinerii care vin spre teatru să știe de la bun început că, pentru a deveni actor, nu este suficient „instinctul" teatral, ci sînt necesare, în aceeași măsură, cultura și deprinderea de a gîndi independent. „Ar trebui să se pună mai mult accent pe studiul teoretic, în așa fel încît studentul din anul III sau IV să-și poată forma singur o concepție *realmente personală*, justă, despre rol. Educația gustului nu se poate împlini numai în limita cursurilor de estetică. În mod firesc, ea face parte din programul orelor de artă a actorului și din munca de educație ideologică în cadrul organizațiilor de tineret, tocmai pentru a nu rămîne în stadiul enunțării abstracte a principiilor estetice marxiste, ci a trece la asimilarea lor practică și a le preface într-adevăr în criterii esențiale de evaluare, în norme de conduită." Și tînăra asistentă citează ținuta artistică elevată a cursurilor profesorului Ion Șahighian, care-i învață pe studenți să respingă hotărît tot ce este grosolan, vulgar și facil, în arsenalul mijloacelor de expresie actoricești. Altă propunere: să li se dea actorilor posibilitatea să facă și unele studii de regie — de pildă, să răspundă fiecare de concepția, compoziția plastică și ritmică a fragmentului în care nu joacă —, tocmai pentru a se deprinde nu numai cu studiul izolat al unui rol și al unui personaj, ci cu efortul de a gîndi în ansamblu creația.

• EMOȚIE ȘI LUCIDITATE; VĂ PLACE BRECHT?

Dincolo de deosebirile firești, de gust personal și aptitudini individuale, se pot distinge unele atitudini principial diferite, chiar dacă nu totdeauna ele sînt formulate ca atare. Cei mai mulți interpreți tineri preferă modalitatea de teatru psihologic, aș îndrăzni să spun chiar „de trăire", dacă expresia nu ar fi fost devalorizată prin interpretări confuze; puțini sînt adepți ai interpretării lucide, cu evidentă poziție critică față de rol. Ca punct de reper în definirea acestor poziții poate fi folosit Brecht: mulți preferă să-l citească decît să-l joace *(Victor Rebengiuc, Emanoil Petruț, Florin Piersic, Ion Bessoiu, Leopoldina Bălănuță, Valeria Seciu, Octavian Cotescu, Mircea Andreescu, Agnes Peter)*. Unii doresc să-l joace, așa cum joacă și alți dramaturgi *(Sanda Toma, Cornelia Gheorghiu)*. Cîțiva sînt admiratori entuziaști ai pieselor și ideilor dramaturgului german *(Irina Petrescu, Emmerich Schäffer, Francisc Fabian)*.

Iată două poziții care se opun: *Amza Pellea* — „Teatrul este o formă de cunoaștere care cucerește prin emoție; emoția trezește aici gîndurile, și nicidecum

www.cimec.ro

Tanai Bella-Magda Minu (Ultima oră de Mihail Sebastian, Teatrul Maghiar din Tg. Mureș)

Ion Bessoiu-Ceasovnikov și Ovidiu Stoichiță-Platonov (Oceanul de Al. Stein, Teatrul de Stat din Sibiu)

Stînga : **Ioana Citta Baciu-Ioana Boiu și Dumitru Pîslaru-Andrei Pietraru** (Suflete tari de Camil Petrescu, Teatrul de Stat din Brăila)

←

Dreapta : **Kitty Stroescu-Valia și George Mottoi-Viktor** (Poveste din Irkutsk de A. Arbuzov, Teatrul de Stat din Bacău)

www.cimec.ro

ideile nu declanșează sentimentul. Altfel avem de-a face cu conferințe, tratate, teorii, numai cu artă nu. Asta o cam uită unii dramaturgi, regizori, actori de la noi. Mie îmi place, cînd mă duc la teatru, să rîd și să plîng, și cred că și publicul tot pentru asta vine, în primul rînd." *Irina Petrescu* este de cu totul altă părere: „Actorii tineri trebuie să devină purtătorii unui sistem de impresionare a publicului pe cale intelectuală, nu afectivă. Înnecarea în sentiment e primejdioasă: cum simte că a prins, prin emoție, atenția totală, aproape mistică, a sălii, actorul începe să se complacă în această situație și uită și de idee, și de calitatea artistică a emoției. Mi s-a întîmplat și mie, în anul IV, cînd jucam Ifigenia: vărsam rîuri de lacrimi și pe scenă aveam sentimentul împlinirii, pentru ca după aceea să-mi dau seama că lacrimile mele nu au nimic comun nici cu poezia tragică, nici cu inteligența atică, și că am făcut din tragedia lui Euripide o dramă personală, aproape mic-burgheză, a unei fete tinere care nu vrea să moară." Aici se întrevăd germenii unor tendințe deosebite, care ar merita să fie studiate. Cert este, în același timp, că, în ce-l privește pe Brecht și teatrul distanțării, domnește o confuzie care se cere lichidată, firește, cu ajutorul criticii. (Unii consideră că este vorba numai de o formulă teoretică fără importanță pentru munca practică, alții mărturisesc că nu au date pentru a înțelege problema, deși i-ar pasiona.) Propunerea lui *Emmerich Schäfer* pare cea mai nimerită: a selecționa și a reține ce se apropie cel mai mult de tradițiile și afinitățile actorilor și publicului de la noi, din marile sisteme contradictorii de învățămînt teatral, cercetîndu-le în spirit creator și critic — Stanislavski. Brecht, a cerceta atent experiențele marilor pedagogi contemporani francezi, englezi și americani. Pentru asta, firește, este nevoie de o cunoaștere aprofundată a acestor sisteme și de experimentarea lor științifică în teatru și în Institut.

* * *

O multitudine de probleme, o multitudine de preocupări, dintre care destule nu au putut fi măcar citate în spațiul restrîns de care dispunem; o generație care caută, încearcă, visează, se străduie să-și formeze o concepție proprie. Propuneri dintre cele mai îndrăznețe și mai interesante: teatre în care să fie construite, de la bun început, săli destinate antrenamentului *(Ileana Stana Ionescu)*; școli în teatre *(Cornelia Gheorghiu)*; experimentarea unor piese, metode de lucru, concepții creatoare care nu pot fi, dintr-un motiv sau altul, aduse la cunoștința întregului public, de către grupuri de actori, în spectacole-studiu, destinate anume unor dezbateri între specialiști *(Emmerich Schäfer)*; dezvoltarea Asociației oamenilor de teatru într-un centru de cultură teoretică și practică și de antrenament constant al actorilor, centru care să aibă un sediu prevăzut cu profesori, săli, biblioteci anume pentru a-și putea împlini misiunea *(Anıza Pellea)*. Sînt exigențele mari ale unei generații care se formează în spiritul maximei autoexigențe și care tinde să dezvolte climatul și condițiile cotidiene de lucru, în așa fel încît să poată da teatrului și publicului tot ceea ce dorește să dea. Idealul tinerilor interpreți, indiferent de gusturile și înclinările lor variate, se concretizează în cîteva obiective comune: dorința de a lucra în colective unitare și armonioase, dorința de a face parte din echipe teatrale constituite în același spirit, pe afinități comune, într-o atmosferă de solidaritate și disciplină, dorința de a întîlni un regizor animator și un director animator, care să nu fie preocupați numai de realizarea unui spectacol sau a altuia, ci să urmărească întreaga dezvoltare a grupului de interpreți. Prin aceasta, tinerii actori se încadrează în linia majoră de dezvoltare a mișcării noastre teatrale, al cărei țel principal este, acum, tocmai crearea unor colective creatoare vii, unitare ca spirit, puternice, care să ducă mai departe, la nivelul cerințelor teatrului contemporan, tradițiile realiste ale teatrului romînesc.

www.cimec.ro

A 400-A ANIVERSARE SHAKESPEARE

www.cimec.ro

Printre noi

În toamna anului 1592, dramaturgul Robert Greene, bolnav, încolțit de datorii, își simte și cariera, altădată mult prețuită, încheindu-se în nepăsarea ingrată a amicilor și publicului. Plin de obidă, își scrie și își publică — mai mult pentru uzul creditorilor — memoriile. În ele, printre altele, își avertizează confrații — dramaturgii zilei: Marlowe, Peel, Nash — împotriva actorilor nerecunoscători, și îndeosebi împotriva fățoasei prezențe, în lumea teatrului, a unei „inimi de tigru în piele de soitar", care, ca un *Johannes factotum*, ar fi acaparat și meșteșugul, și satisfacțiile versului alb al scriitorilor ce s-au consacrat scenei, și funcțiile și îndeletnicirile de tot felul ale scenei ca atare, ajungînd astfel, în închipuirea lui prezumțioasă, a se socoti „zgîlțîie-scenă" *(shakesceene)* al Angliei. Aflăm în aceste confesiuni amare, animate de o dezlănțuită pornire pamfletară și împănate cu străvezii aluzii la opera, la multipla activitate și la numele lui William Shakespeare, cele dintîi comentarii — și cele dintîi știri — în legătură cu existența și începuturile lui artistice. Poate ar fi renunțat sărmanul Greene la înveninatul său calambur, dacă ar fi bănuit că intenția difamatoare care-l iscase se va răsturna curînd, înregistrînd, împotrivă-i, o realitate; dacă ar fi presimțit că tînărul invectivat, actor și poet venit din liniștitul tîrg al Stratfordului în zgomotoasa lume a bursei și a pieței Sf. Paul din Londra, va zgudui, în adevăr, din temelii, teatrul țării și epocii sale; ba, mai mult, că opera lui va mișca din țîțîni, și pe continent, resorturile străvechi ale artei și poeziei dramatice, restructurîndu-le, deschizîndu-le noi orizonturi.

* * *

După scurgerea de patru ori seculară a anilor de la nașterea „mîndrei lebede de pe Avon", numele Shakespeare se însoțește, și astăzi încă, cu gloria forței nealterat luminoase a uriașei și inefabilei lui moșteniri. Și astăzi încă? Poate, mai degrabă, mai cu seamă astăzi. Deoarece abia epoca noastră — prin tot ce-i caracterizează frămîntările, elanurile, aspirațiile, certitudinile, nehotărîrile, tendințele, contradicțiile, perspectivele — recunoaște în opera shakespeareană nu doar temeiurile adînc umaniste general dominante în cultura unui moment de răscruce al istoriei, cum a fost Renașterea. Ea recunoaște, alături de ele, premisele răspunsului revoluționar, dat marilor întrebări de veacuri ale omului, și pe care abia la răscrucea de acum a istoriei, în perspectiva eliberăriii sale totale și definitive, omul e în măsură să-l capete — și-l capătă. Mai mult decît orice altă posteritate, epoca și lumea noastră se apropie de lumea operei shakespeareene, cu puterea de înțelegere și cu pregătirea unei înțelegeri a esenței și sensurilor ei ultime, cu bucuria de a desprinde din ea izvoarele de vis ale unor realități către care înaintăm aevea. Niciodată, de-a lungul drumului de patru veacuri care ne despart de dînsul, omenirea nu a salutat, ca astăzi, universul poetic, filozofic, uman al lui Shakespeare, ca pe o regăsire. E drept, pe parcursul acestui drum s-a dezvoltat — agitată de vehemente și nespus de felurite contradicții și bătălii — o întreagă istorie a recunoașterii, a promovării, a afirmării, a răspîndirii lui Shakespeare în lume. Urmărindu-i cursul, plin de cele mai surprinzătoare meandre, constatăm însă — chiar în cele mai entuziaste argumente și mărturisiri apologetice, de natură să creeze adesea în jurul poetului atmosfera unui adevărat cult — că privirile și judecățile se opresc mulțumite la suprafața încîntărilor sau coboară în adîncuri și le sondează, dintr-o perspectivă străină (adeseori meschină și îngustă), în orice caz mult îndepărtată perspectivei ce luminează și dă vastitate și forță operei shakespeareene. Cei patru sute de ani de după Shakespeare au fost patru sute de ani de încrucișări adesea vehemente de păreri și de poziții adverse,

www.cimec.ro

față de conținutul și față de idealurile umaniste ale Renașterii, ale lui Shakespeare — cel mai mare poet al Renașterii. Geniul de la Stratford a pătruns de aceea pe căi nespus de contradictorii — cînd susținut cu pasiune, cînd răstălmăcit și întunecat cu neînțelegere sau perfidie — în conștiința omenirii.

În adevăr...

Continuat epigonic de urmașii lui imediați, a fost multă vreme repudiat, pînă la uitare, în propria lui țară. Voltaire l-a „introdus" cu simpatie, dar ca pe o curiozitate, într-o Franță absolutistă, prezentîndu-l ca pe un „nebun seducător", ca pe un „barbar amabil". Lessing — și după el o pleiadă de alți mari gînditori ai artei și artiști ai scenei germane — l-a impus într-o Germanie obosită de imitația servilă a teatrului de curte francez. Dar, în teatrul aceleiași Germanii, s-au găsit alți dramaturgi și critici de artă care s-au străduit să-i reducă valoarea pînă la „desființare", atrăgîndu-și, firește, prompt singura replică de care erau vrednici: batjocura. Istoria literaturii shakespeareene le păstrează numele și corpul de opinii, înțepate ca într-un insectar mușchetele. Și nu ne putem opri să amintim aici, în legătură cu unul dintre ei — R. Benedix — dialogul angajat într-un celebru schimb de scrisori de către Engels și Marx [1]. Poziția unora ca Benedix a făcut totuși „vogă" și a creat în jurul lui Shakespeare o anumită stare de confuzie, nu lipsită de consecințe.

L-au îmbrățișat, în schimb, romanticii, pentru patosul omenescului ce zvîcnește în opera lui și pentru modalitatea cu care teatrul lui mișcă acest patos: l-au îmbrățișat, tactic, împotriva romanticilor, și credincioșii evoluați ai clasicismului, străduindu-se să și-l anexeze. A fost admirat pentru substanța religioasă (ici protestantă, colo catolică), și a fost admirat dimpotrivă (și deopotrivă) pentru substanța atee a dramelor sale. I s-a relevat marea știință de a vedea și construi caractere, și i s-a tăgăduit știința de a caracteriza. I s-a reproșat libertatea necumpănită în compoziție, și i s-a admirat, dimpotrivă, unitatea polifonică a arhitecturii dramatice. S-a socotit scrisul său golit de orice stil, și s-a desprins, dimpotrivă, din bogăția nelimitată de tonuri, de culori, de accente ale aceluiași scris o originalitate stilistică inegalabilă. A fost judecat și osîndit pentru lipsa fondului moral, și a fost, dimpotrivă, prețuit pentru profundul zăcămînt etic al inspirațiilor și creației sale. I s-a reproșat incultura (cultura de împrumut, superficialitatea informației sale culturale); și, dimpotrivă, neînchipuit de vasta lui comoară de cunoștințe și familiaritatea lui cu ultimele concluzii și aflări filozofice, științifice, economice, juridice, politice, lingvistice, artistice, administrative, geografice, botanice ale vremii sale au determinat supoziția că Shakespeare n-ar fi Shakespeare, ci numele sub care s-ar ascunde fie Baco de Verulam, omul vastei gîndiri și vastelor intrigi politice, fie contele Ruthland, fie contele Derby, fie al 17-lea conte de Oxford, fie cine știe care alt obraz al intelectualității sau al lumii de curte elizabetane. Uriașa literatură shakespeareană a crescut astfel munte, în cercetări arhivistice, criptografice, iconografice, comparatiste, interpretative, biografice, monografice — toate speculînd, fie global, fie parțial, opera și viața poetului, comentînd ba o latură, ba alta a creației, a personalității, a activității lui. S-au adunat mii, zeci de mii de tomuri, comunicări, intervenții cu mai mare sau mai mic răsunet, pătrunse unele de bun-simț și judecată sănătoasă, altele străbătute de enormități, însoțind nu mai puțin numeroase prelucrări și adaptări, tălmăciri și răstălmăciri, înjghebate cu și fără har, fie pentru uzul unui anumit public, fie pentru înlesnirea unor anumiți actori, fie pentru gloria tălmăcitorului, fie în perspectiva reală a îmbogățirii tezaurului cultural al țării în care opera lui era transpusă. Toate însă, într-un fel sau altul, au contribuit — pe parcursul sutelor de ani — la răspîndirea, de-a lungul și de-a latul lumii, a operei marelui Will, la statornicirea definitiv și unanim recunoscută a valorii ei cultural-artistice.

* * *

La o sută de ani după moartea dramaturgului, Dryden îl socotea, „iubindu-l", Homer — părinte al poeților dramatici englezi. Shakespeare este astăzi, necontestat, o culme a poeziei ca atare și a poeziei dramatice universale. Persistența lui peste veacuri în gîndirea și cultura omenirii nu este însă una muzeală, de ordinul veneraței încremenite, de care se bucură atîtea alte mari figuri ale trecutului. Moștenirea lui are virtuțile propulsive ale vieții; ea trece din generație în generație, așa cum observase Carlyle, oferindu-se mereu altor înțelesuri. Înțelesurile succesive la care, în acest mare răstimp de secole, s-au oprit generațiile, n-au ajuns a aduna

---

[1] Karl Marx și Fr. Engels, *„Despre artă și literatură"*, Ediția romînă, pag. 223—224. E.P.L.P., 1953.

www.cimec.ro

însă într-o viziune unitară — cu atît mai puțin general satisfăcătoare — oceanul de tîlcuri din cîte se constituie moștenirea lui Shakespeare. Pentru că acele înțelesuri vorbesc mai degrabă despre climatul de viață, despre principiile, convingerile, veleitățile și ambițiile respectivelor generații, decît despre Shakespeare și opera lui. Ele căutau, cu nedisimulată subiectivitate, în opera poetului și trăgeau din prundișul ei de gîndire și visare ceea ce le era sau li se părea adecvat, ceea ce, așadar, socoteau că poate susține propriile lor poziții în artă, în cultură, în viață. Așa s-a petrecut, cum am arătat, cu „sensurile cristianice"; la fel, cu „baza aristocratică", „antidemocratică", ba chiar „mizantropă" a concepției sale despre lume; la fel, cu „fondul pesimist", depresiv, încarcerat al spiritului său. Replica acidă adusă de un Bernard Shaw unor atare „înțelesuri" a fost, desigur, semnul unei lucidități drepte, care n-a încetat niciodată să echilibreze ignoranța, miopia sau pur și simplu inepția interesată. Fenomenul apariției și succesiunii acestui fel de înțelesuri nu poate scăpa însă observației: el este un produs specific al unei epoci, al unei orînduiri, al unei culturi certate cu obiectivitatea științifică, neobișnuite să vadă în artă izvoarele și implicațiile ei complexe, istorice-sociale. Nici generația de azi, undeva pe meridianele existențialismului și ale absurdului, nu se refuză de aceea efortului de a descoperi pe Shakespeare ca precursor al „filozofiei" neantului și angoissei, ori al artei fundate pe acte gratuite. Contraponderea judecății sănătoase e, neîndoios, în anii noștri, mai puternică, decisivă. Bunul-simț, el singur, liber de orice alt criteriu, de orice altă armă de apreciere, întîmpină cu surîs încercarea unei „teorii" potrivit căreia Shakespeare ar fi „un dramaturg al absurdului", potrivit căreia „linia absurdului ar fi dobîndit la Shakespeare, în limitele timpului său, un caracter imperativ, mult mai clar decît o dobîndește la Beckett"[1]. E limpede că ne aflăm în fața unei excentricități neputincioase, fără șansele nici unei consecințe serioase. Putem, de aceea, face abstracție de ea, pentru a nu rușina generația epocii contemporane.

Cercetătorul, ca și lectorul și practicianul artei teatrale de astăzi, nu numai cel înarmat cu criteriile și orientarea științifică materialist-dialectică și materialist-istorică, dar și cel a cărui gîndire pur și simplu nu a rămas indiferentă la experiența istorică a veacurilor, recitește opera shakespeareană și meditează asupra ei, punînd-o în același timp în relație cu momentul istoric și cu condiția umană care au generat-o, și cu momentul nostru istoric, și cu țările către care se îndreaptă astăzi umanitatea. Receptarea și valorificarea contemporană a moștenirii lui Shakespeare se fac de pe o treaptă calitativ nouă, față de întreg trecutul celor patru sute de ani depășiți. Se fac în dorința de a surprinde în ea nu înțelesuri arbitrare, circumstanțiale, de oportunitate, ci semnificațiile ei genetice, reale. Acțiunea de cercetare a tezaurului shakespearean se continuă, de aceea, astăzi, cu febrilitatea începuturilor de drum. (S-a stabilit că e nevoie să citești cîte două sute de pagini zilnic, ca să poți ține pasul cu tot ce se scrie despre și în jurul lui Shakespeare.) Nu ne aflăm în fața unei acțiuni fastidioase și distante — de pură arhivistică, de catedră, de bibliotecă —, ci în fața unei adevărate întreprinderi de restaurare. Ea e determinată nu atît de impulsul firesc al admirației, cît de sentimentul adînc — mai temeinic și mai elocvent decît orice alt omagiu postum — al actualității lui Shakespeare. Forța de atracție pe care o exercită geniul său asupra contemporaneității depășește cadrele vastului și permanentului univers de încîntare care-i este propriu: Shakespeare începe să pătrundă în conștiința oamenilor de astăzi ca un zăcămînt *productiv* al drumului lor în viață, în artă, în cunoaștere. Nu e întîmplător valul de interes pe care — mult înainte de a se decide sărbătorirea lui jubiliară — oamenii de teatru, ca și masele de spectatori de pretutindeni, îl manifestă față de repertoriul shakespearean, față de încercările unei noi — substanțial noi — valorificări a acestui repertoriu. E vorba de străduința de a depăși stadiul marilor, dar simplelor virtuozități, în reliefarea expresiei cu care se mărturisește umanitatea shakespeareană, pentru a pune expresia (așadar elementul ilustrativ, senzorial) în slujba sensurilor, pentru a condiționa expresia de aceste sensuri. Ceea ce a făcut recent Peter Brook cu *Lear* e grăitor. Și ceea ce, înaintea lui, a realizat Laurence Olivier cu *Hamlet*, cu *Richard al III-lea*, cu *Titus Andronicus*; și ceea ce, pe linia *experiențelor* lui, a îndrăznit Brecht, „rescriind" *Coriolan*, și ceea ce, uneori cu poticniri inerente, dar tocmai prin ele revelatoare, se experimentează la noi.

Interpretarea de veacuri limitată la psihologic, la compozițional, a caracterelor — interpretare-„basorelief", cum o numea, fără satisfacție, Eminescu — se lărgește

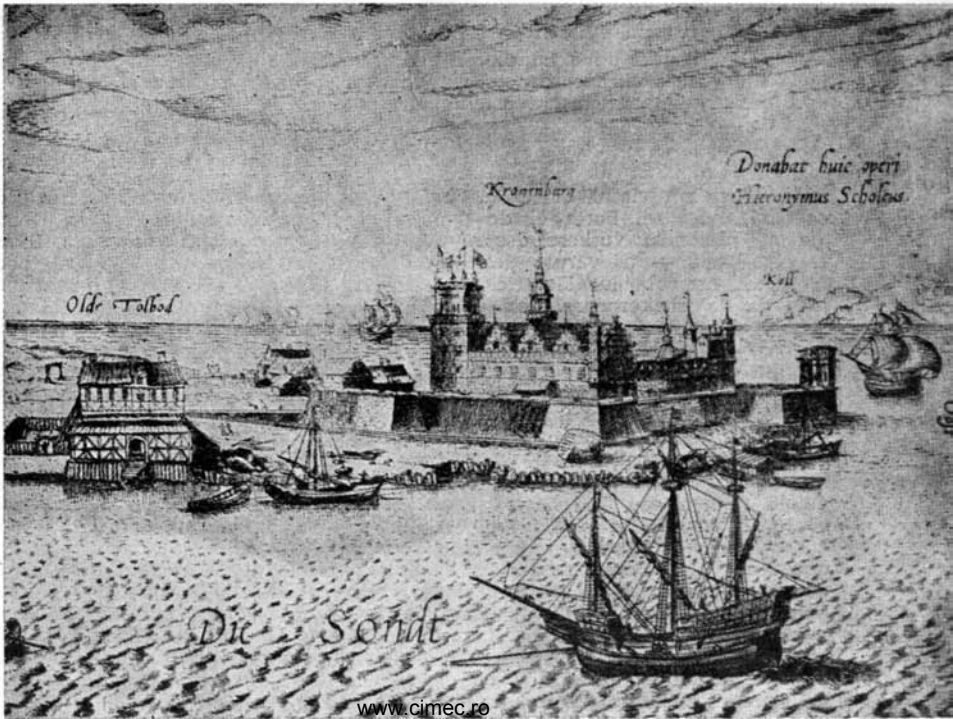
---

1 cf. Kurt Bork, „Zum Shakespeare—Jahr, 1964", în „Sonntag", nr. 7/1964.

www.cimec.ro

și se adîncește în interpretarea istoric-social condiționată de astăzi. Ținta emotivă se dorește atinsă prin canalul gîndirii, al sublinierii ideilor. Altădată, acestea erau fie total eludate, fie escamotate din spectacol, ca unele ce ar stînjeni cursivitatea acțiunii dramatice-scenice și a receptării ei, ori chiar valorile expresive de ansamblu ale spectacolului. Tradiția de pînă acum a reprezentării teatrului shakespearean s-a închegat astfel din înlănțuiri de scene tari — tragice sau ilariante —, din punerea în prim-plan a fabulei nude și, ca atare, din subordonarea cuvîntului față de evoluția eufonică și de dinamica euritmică a gestului și mimicii actorului. Marile, celebrele tirade și monoloage care au făcut gloria atîtor interpreți — de la Garrick și Kean pînă la Aristide Demetriad, ca să ne oprim la un exemplu din teatrul nostru — s-au înșurubat în respectivele spectacole mai mult pentru prilejul demonstrației unor mari daruri interpretative, decît pentru interpretare însăși. Ceea ce a fost însă, printre altele, revoluționar, „zguduitor" în teatrul inițiat de Shakespeare a fost ideea. Forța ideii și încorporarea teatral-emoțională a acesteia, rămăseseră, pînă la Shakespeare, o virtute deplină a anticilor. Formele mai noi de teatru — moralitățile, „măștile", dramele mai evoluate, de groază și sînge, atît de gustate de publicul vremii — se structurau mai cu seamă pe întîmplări, pe situații, pe constatări. Ideea se retrăgea, didacticist-amvonic, în comentariul final al moralității, ori se lăsa, pur și simplu, abandonată hazului burlesc ori fiorului primar. Shakespeare structurează însă motivele, situațiile și acțiunile dramatice, după croiala formației lui, conturate și închegate în suflul și spiritul celor mai înaintate posturi ale gîndirii epocii, epocă cuceritoare a dreptului omului la libertatea de a raționa viața și lumea, cuceritoare a rațiunii ca atare, ca armă supremă în înțelegerea propriului său rost și destin în lume. El filtrează, de aceea, cugetarea în dramă ca pe un element primordial;

Castelul danez Kronborg, considerat „prototip" al Elsinor-ului (gravură după un desen de Hans Knieper—1582)



www.cimec.ro

o implică în acțiune și nu se sfiește să-i dea valoare și s-o trateze scenic ca pe o acțiune. *Hamlet* e o continuă cugetare — o cugetare dramatizată, o cugetare esențial dramatică — încărcată de esențele poeticului. Exemplul ține poate, în această privință, de excepție. Nu poți însă gîndi nici o lucrare a lui Shakespeare înafara cugetării, fără a-i îngusta ori diminua anvergura, fără a-i rarefia sau atrofia însăși clocotitoarea ei combustie dramatică, teatrală. „Modernii" care copiau pe Shakespeare — și despre care Voltaire spunea că „ceea ce era reușit la Shakespeare este fluierat la ei" — cădeau în dizgrația spectatorilor tocmai pentru că nu realizau, imitîndu-l, ponderea ideii și forța cu care ideea este, la Shakespeare, în stare să răscolească spiritele, să le anime, să le înalțe, să le prăbușească din punct de vedere dramatic, deci și înlăuntrul acțiunii scenice.

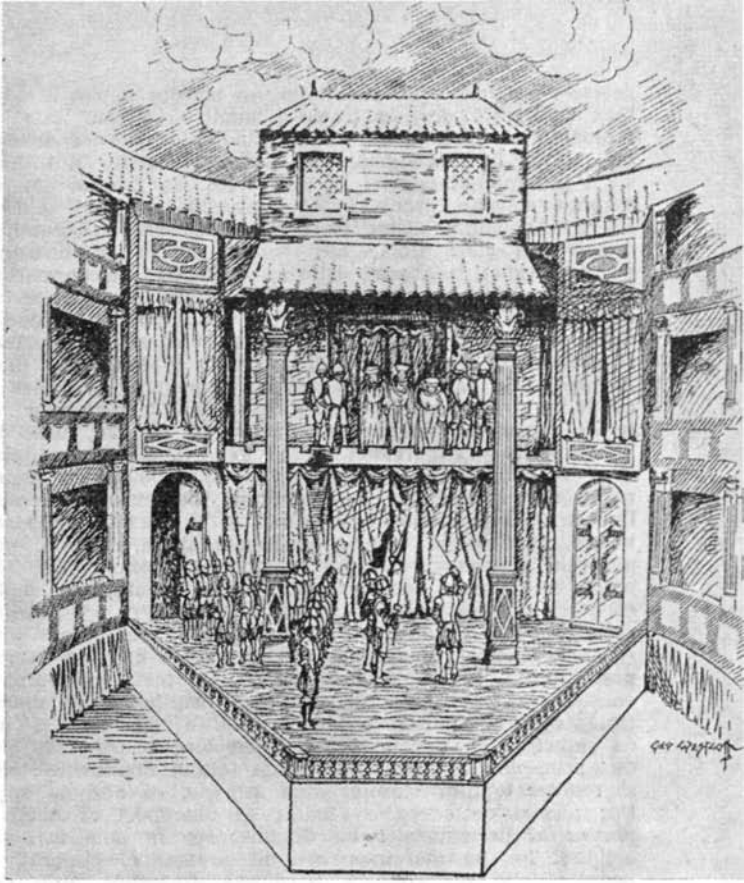
Ideea shakespeareană — apanaj, pînă nu de mult, al lecturii solitare — tinde să fie restaurată, în teatrul epocii noastre, cu toate consecințele ce decurg de aci, în arta ca atare a spectacolului. Nu e această întreprindere rodul unor capricii cu dinadinsul inovatoare. Dar teatrul contemporaneității noastre este teatrul în care, prin excelență, s-a impus — după un lung interegn ilustrativist — oglindirea realităților prin comentarea lor, prin punerea lor sub semnul întrebării. Înțelese și cercetate nu ca niște stări „date" o dată pentru totdeauna, ci ca un proces de continuă devenire, realitățile *constatate* (viziunea și formula descriptivistă a acestor constatări, mai bine spus) nu mai pot avea decît dimensiuni și funcții episodice, supuse vremelniciei. În esența lor, realitățile ne vorbesc mai mult prin ceea ce tind să devină decît prin aparența lor statică. Procesele complexe ale acestei deveniri apar, în raport cu aspirațiile, cu activitatea, cu relațiile umane, în chip firesc subjugate de întrebări și răspunsuri — de idei — ce se solidarizează ori se înfruntă, în numele unor convingeri, unor principii, unor cauze — unor idei directoare și motrice. E, în acest climat, dominat de freamătul și ciocnirea ideilor, unul din semnele distinctive ale unor mari schimbări sociale și istorice. În climatul unui atare freamăt a trăit și a creat Shakespeare. Boarea acestui climat, răzbătînd pînă la noi, poartă o aromă oarecum, dacă nu chiar cu deosebire, familiară: epoca noastră trăiește doar și ea, pe o altă treaptă istorică, în visurile, în luptele, în ambianța unor cruciale transformări; și anume, a celor mai cruciale transformări petrecute vreodată în istoria omenirii. Cu atît mai mult.

Cînd teatrul de azi face, de aceea, efortul de a pune în valoare bogăția de idei a operei shakespeareene, el realizează, o dată cu un act reparator, un act demonstrativ de afirmare a artei contemporane.

* * *

Ideea nu circulă însă la Shakespeare de-sine-stătătoare; nu plutește și nu coboară din nori. Forța ei de penetrație, am spune agitatorică, și căptușeala ei arzător pasională vorbesc despre sorgintea ei nemijlocită — viața; despre țelul ei nemijlocit — adevărul; despre îndatorirea ei nemijlocită — a sluji omul, liniștea și armonia lui lăuntrică, a-i pregăti fericirea. Prețul mare pus pe gîndire ascunde, la Shakespeare, dorința de cunoaștere, de adevăr, de luciditate. „Ce-am spus e simplul adevăr; atît! Nimic mai mult" — spune curteanul lui Lear, în legătură cu avatarurile nefericitului rege. Shakespeare ar putea-o mărturisi în legătură cu întreaga lui operă. Rațiunea, luciditatea trezită prin rațiune apar, de altfel, la el ca o nevoie organică de orientare, într-o lume împînzită de toate negurile, cum era aceea a vremii sale, o lume ce se libera de chingile misticismului medieval și înainta, încărcată încă de prejudecăți, inhibată de temeri și stînjenită de stîngăciile primilor pași, înspre niște tărîmuri de lumină, în care nu îndrăznea să creadă, dar care o ispitea cu tăria nădejdilor mîntuitoare. Nehotărîrea și îndoiala se însoțeau în această lume cu îndrăzneala, cu pornirile aventuroase, cu eroismul. Sentimentele și convingerile se amestecau cu contrariul lor. Omul, dornic a se realiza, îmbrățișa principiul opresiunii tiranice. Strălucirile aparente se amestecau cu valorile reale. Un cumplit joc între bine și rău, adevăr și eroare, adevăr și minciună, între ieri și azi, între individ și societate, între individ și natură, între conștiință și ticăloșie, între sărac și bogat, puternic și slab mișcau momentul istoric, sub zodia unor înnoiri ce-și făceau irezistibil loc, răzbind o milenară acomodare la vechi. Acest joc al contradicțiilor cuprindea atît sferele înalte, politice, ale unui stat ce creștea la conștiința închegării lui naționale; cît și sferele relațiilor de clasă, într-o societate ce-și destrăma țesătura feudală

www.cimec.ro



Reconstituire a unei scene din spectacolul original cu Timon din Atena **(desen de W. C. Albright)**

pentru a primi în urzeala ei o burghezie zgomotoasă, încă nu deplin cristalizată, dar cu vădite porniri de parvenitism, de acaparare; cît şi sferele păturilor de jos — totdeauna „de jos" —, a căror condiţie resemnată le împingea totuşi să încerce, sfielnic, experienţa răzvrătirilor; cît şi sferele gîndirii, în care natura se proiecta în toată imensitatea ei, ca un instrument posibil în mîna omului, în care legile naturii prinseseră să zdruncine temeliile legilor oarbe ale divinităţii; cît şi sferele conştiinţelor, în care marile idei ale regăsirii omului cu sine însuşi — putinţa expansiunii sale libere, dreptul la demnitate şi la visare — erau contracarate de înfăţişări noi ale unor deprinderi vechi, ce tindeau să menţină umanitatea în meschinărie, poltronerie, egoism. Era o lume în care lumina alterna cu bezna, exuberanţa, cu depresiunea, bucuria de a trăi, cu gîndul în darul izbăvitor al morţii. O lume în care capetele încoronate şi feţele impunătoare ale nobilimii se impuneau atenţiei pe acelaşi plan cu omenimea pestriţă din pieţe şi bîlciuri, din taverne şi închisori, de pe cîmpurile de luptă şi de pe vasele pirateşti, din sate şi tîrguri. O lume în care poezia, ştiinţa, speculaţia filozofică se însoţeau cu intriga de palat, complotul, asasinatul.

„Am o rană în ţeastă" — exclamă, cu mintea rătăcită, Regele Lear. E strigătul după armele raţiunii, după un criteriu clar de judecată, de selectare a valorilor, de cumpănire între aparenţe şi esenţă, de desprindere a esenţei din aparenţă. Marea însuşire a lui Shakespeare a fost de a fi dobîndit acest criteriu, de a fi îmbrăţişat cu luciditate aspectele anarhice ale realităţilor vremii sale. Teatrul său nu omite, din această vastă panoramă a unei lumi haotic sfîşiate de contradicţii şi contraste, mai nimic din ceea ce îi făcea frumosul şi din ceea ce o urîţea. Tipologia shakespeareană e nesfîrşită în varietate. Dar ceea ce e cu deo-

www.cimec.ro

sebire de seamă e că poetul nu s-a pierdut în ea. El a știut să distingă, sub pârelnica încîlceală de nepătruns a lumii și vremii sale, curgerea majestuoasă, inebranlabilă, a istoriei, să vadă în curentul istoriei elementul ordonator al haosului ce-i stătea în față. Ideile lui — teatrul lui — sînt dominate, de aceea, de acest suflu puternic al istoriei în plin mers. Ea, istoria, dă, înaintea oricăror alte considerente, măreție, greutate, monumentalitate operei sale. Nu numai „cronicilor" lui, în care conștiința istorică se împerechează cu orgoliul național. Dar marile lui drame sînt mari drame ale omului, pentru că, deasupra problemelor chinuitoare ce se dezbat, planează istoria, dinamica transformărilor sociale. Putreda Danemarcă în care, ca într-o temniță, prințul Hamlet se zbate pentru adevăr; prăbușirea sub povara contradicției între setea de a cunoaște și necunoaștere, a lui Othello; puterea înălțătoare, de convingere, a Volumniei; drumul spre putere și prăbușire, „binele existînd în rău", la Macbeth; drama izolării lui Timon din Atena; căile rătăcirii, dar și ale înseninării lui Lear; toate acestea, și multele celelalte drame propriu-zise, drame ale caracterelor lui Shakespeare, sînt mai puțin proiectate asupra indivizilor cît asupra unei întregi umanități, pe care Shakespeare o individualizează în exemplare multiple, condiționîndu-le istoric.

E limpede că proporțiile pe care poetul le împrumută eroilor lui răspund realităților rinascentiste — înaripate de existența visurilor și oamenilor titanici. Dar în aceste proporții se simte și o pornire deliberată a poetului spre hiperbolare, pornire pe care o distingem și în formula, nouă pentru vremea lui, și generală a dramaturgiei lui, a îmbinării dramaticului cu eposul și cu desfășurarea epică a acțiunii. Recunoaștem această hiperbolare și în așezarea contrastantă a ceea ce Engels numea „fundal falstaffian", în spatele marilor figuri exemplare cărora poetul le dă viață și dreptul la prim-plan[1].

Termenul „fundal" este o metaforă. Ea ține seamă de datele istoriei și de posibilitățile ei de a fi cuprinse în teatru. Poporul n-a constituit, nu putea constitui, și mai ales nu se putea manifesta, pe vremea lui Shakespeare, ca o forță socială motrice evidentă. Marile întrebări și marile crize de conștiință, ca și actele de exemplaritate — în bine sau în rău — reveneau reprezentanților de prim-plan ai societății epocii (clasei dominante: regilor, nobililor, curtenilor) și reprezentanților claselor abia mijinde, ce năzuiau spre dominație, ai burgheziei. Dar tocmai de aceea e uimitor să descoperi că omul din popor atinge sistemul nervos al dramaturgiei lui Shakespeare în cele mai sensibile locuri; că, fie în acțiune, fie pe marginea acțiunii dramatice, poporul e prezent: observă, *rezonează*, înalță ori coboară tensiunea dramatică, prin comentariul său, ori măcar prin *culoarea* activă a prezenței lui, dacă o acțiune propriu-zisă nu-i poate fi prilejuită. Nebunii și clovnii sînt purtătorii de înțelepciune, de umanitate, de rezistență la injurii, de orientare parabolică în viață, spre demnitate, spre adevăr, spre optimism. Substanța lor este erasmică. Dar ea nu ține în nici un caz de umanismul patricianic care înflorea la curtea regilor ori în saloanele progresiste ale aristocraților — acestea, străine de tradițiile, ba chiar disprețuind tradițiile gîndirii și poeziei populare. Nebunii lui Shakespeare vin din popor, și, prin sentințele lor — cu limbajul și formulele stilistice ale poporului —, ei emit sentințele poporului în legătură cu întîmplările istoriei și cu destinele oamenilor. Grefierul care lansează, în *Richard al III-lea*, muta lui zvîcnire protestatară împotriva despotismului, e și el om din popor. Talbot, eroul național, ale cărui isprăvi Shakespeare le pomenește în termenii deopotrivă ai avîntului și ai duioșiei, în una din primele lui creații, e un erou popular. Marile aspirații utopice pe care Shakespeare le preia de la Thomas More și Montaigne, înainte de a fi revelate în *Furtuna* ori în *Timon din Atena*, ori în alte lucrări, sînt puse cu accente, e drept surprinse de ironie, dar în fondul lor indicînd poziția revoluționară a poporului, în gura lui John Cade, fiu de zidar. E drept, Shakespeare a văzut lumea desculță și înfometată și trudită a străzilor, a satelor, a oștilor, a cîrciumilor, în straiele ei ponosite,

---

[1] Să notăm că și această cuprindere, sub specia istoriei, a realităților problemelor umane; și această dispoziție spre hiperbolare, spre surprinderea valorilor titanice ale eroilor, ca și punctarea contrastantă a vieții și *problemelor mărunte ale omului în miezul întrebărilor cruciale* pe care și le pun eroii; și orientarea dramaticului sub aspectul procesual al vieții, spre fixarea caracterului ei curgător, epic, supus transformărilor, sînt caracteristice unui teatru aflat în pragul unor mari despărțiri de ape. E de aceea explicabil că vibrația scrierilor dramatice de astăzi cheamă și ea în actualitate dramele shakespeareene. Teatrul epic — ca să ne limităm la una din direcțiile cele mai puternic reprezentative ale construcției contemporane a dramaturgiei — își trage, mărturisit, rădăcinile din studierea atentă și minuțioasă a lui Shakespeare.

www.cimec.ro

în conștiința ei neevoluată, în disponibilitatea ei deopotrivă la viciu și versatilitate, ca și la devotament și eroism; el a ironizat-o adesea și a disprețuit-o adesea. Totuși, poporul apare în piesele lui ca un criteriu de apreciere a faptelor eroilor lui, și, în orice caz, ca o realitate de care nu se poate desface fără a risca falsificarea, prin unilateralitate, a lumii pe care o oglindea. Și, dincolo de aceasta, întreaga creație a lui Shakespeare, adăpată la cele mai înalte — și cele mai înaintate — surse și concluzii culturale și filozofice ale timpului său, e de neconceput fără izvoarele populare de care s-a folosit, pe care le-a integrat elementelor culte, dînd acestora o savoare, o pregnanță caracteristică și o forță de convingere specifică. Acestea, prin motivele dramatice, prin limbaj, prin îndrăzneala și coloritul replicilor, prin dezinvoltura neconformistă a atitudinilor din „fundal", fac și suculența, dar, pînă la urmă, și substanța artei shakespeareene.

* * *

Firește, caracterul popular al operei lui Shakespeare e un capitol care nu se lasă închis între granițele unei atît de repezi adăstări, numai asupra unuia din aspectele sub care acest caracter popular se manifestă. Intrînd însă în încercarea de a descifra mesajul operei sale, caracterul esențial popular al gîndirii și poeziei shakespeareene te întîmpină în toată complexitatea coordonatelor lui, în tot dinamismul lui, ca un element de bază, alături de înaintata lui gîndire filozofică, cu care se întrepătrunde organic. Mesajul shakespearean — luminos, bucuros de viață, chiar dacă uneori strivit de umbrele întunecate ale împrejurărilor — este un mesaj îndeobște deschis perspectivei, nu soluțiilor. Și, desigur, în neînțelegerea acestui caracter *deschis* al dramei sale, Shakespeare a putut fi așezat pe o schemă involutivă, care pornește de la entuziasmul sclipitor al primelor comedii, coborînd mereu mai adînc spre o depresiune ce ar sfîrși în „disperarea ce se mîntuie în rugă" a lui Prospero. Mesajul lui Prospero nu e însă disperarea. Dimpotrivă, e reîntoarcerea în lume, în societate, în luptă, în încrederea în oameni. Prospero se desface de ceea ce-l despărțise de oameni — ridicîndu-l într-o zonă de putere supranaturală, demiurgică —, pentru a reintra, senin, regăsit cu sine și regăsindu-se, în rîndul oamenilor, asemenea lor. Adesea motivul însingurării asaltează pe eroii lui Shakespeare. Uneori din dorul utopic după „vîrsta de aur" și după forța purificatoare a naturii. Alteori, ca o atitudine de frondă, de răzvrătire. Totdeauna, cu substrat amar critic la adresa societății, a corupției ei, a ticăloșiei ei. Soluția evaziunii din societate, care de asemenea se întîlnește la Shakespeare, e desprinsă din viziunea societății-temniță, în care omul timpului lui Shakespeare trăiește. Ea e echivalentă cu soluția depășirii realității în fantastic. Și, într-o privință, cu soluția disimulării — a refuzului de a se mărturisi, de a se declara. Multfolositul motiv al „lumii ca teatru" apare în adevăr la Shakespeare și ca preluarea unei vechi concepții fataliste, potrivit căreia omul își trăiește viața precum actorul un rol — lipsit de posibilitatea unei intervenții personale în destinul său; și ca o aplicație a unor norme cinice de sursă machiavelică; dar, în sfîrșit, și ca o atitudine de închidere în sine, de autoclaustrare, de izolare de lume prin întoarcerea în sine. Dar, prin acest joc al aparențelor, această disimulare se vrea un gest de autoapărare în fața lumii. Rezultatul: singurătatea. Singurătatea însă — și actul însingurării — nu se păstrează pînă la urmă, oricît de justificate, ca soluții. Shakespeare le condamnă. Strigătul lui Lear: „Sînt singur... singur..." e mai plin de deznădejde decît deznădejdea care l-a determinat pe Edgar să îmbrace pielea nebuniei, pentru a se putea mișca netulburat și nevătămat în viață.

Întoarcerea la oameni, oricît de crudă așezarea lor momentană — și lupta pentru înfrîngerea, îndepărtarea, îndreptarea acestei așezări —, e chemarea, finală, de sinteză a geniului de la Stratford. Este aspectul care încununează și dă perspectivă de dăinuire universului său și gîndirii sale. Potențat cu încrederea în forțele sănătoase și ingenue ale poporului, acest aspect completează trăsăturile ce-l apropie pe Shakespeare de convingerile, de orizonturile, de avînturile contemporaneității noastre.

Ecoul marilor visuri și convingeri umaniste ale lui William Shakespeare răsună în realități, în realitățile în plină desfășurare de azi. Shakespeare e printre noi.

Florin Tornea

www.cimec.ro

Pe scenele românești

Preţuită de colegii de breaslă, de oamenii de litere şi de masele de spectatori, opera shakespeareană se impusese pe scenele engleze datorită caracterului său larg popular şi bogăţiei de experienţă umană care îmbrăţişa cele mai variate aspecte ale vieţii naţionale din timpul Renaşterii. Treptat, însă, teatrul s-a depărtat de cerinţele maselor largi, care s-au văzut excluse de la spectacole şi prin taxele mult ridicate. În secolul al XVII-lea, creaţia shakespeareană capătă o importanţă mai mică decît piesele destinate curţii sau burgheziei. Se fac adaptări şi transformări care deformează capodoperele marelui poet dramatic. A trebuit să apară un Macklin care să pună din nou în valoare tragismul lui Shylock, considerat un simplu bufon, sau un Garrick [1], care să reabiliteze marii eroi ai dramaturgului de la Stratford. De altfel, Garrick este cel care aduce creaţia shakespeareană pe continent, inspirînd pe Diderot pentru al său *Paradoxe sur le comédien*, fiind urmat de Kean şi Kemble. Dar oamenii de teatru francezi vor considera încă multă vreme piesele shakespeareene a fi „mal faites". În acest timp, datorită lui Lessing, lui Goethe şi unor actori ca Schröder, Shakespeare se statornicește pe scenele germane şi *Hamlet* inaugurează o serie de apreciate reprezentaţii, care vor avea un ecou înnoitor chiar la Burgtheater. Treptat, creaţia shakespeareană s-a apropiat de ţara noastră, şi, de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi din primele decenii ale secolului al XIX-lea, încep să cutreiere oraşele transilvănene trupele lui Cristof Ludwig Seipp, Franz Xaver Felder, J. Gerger. Acesta din urmă ajunge pînă la Bucureşti, la începutul secolului al XIX-lea. În Moldova şi în Ţara Românească pătrund trupele de operă italiene, care reprezintă *Cordelia, Montechi şi Capuletti, Othello*; aceste trupe vor influenţa şi jocul actorilor români, după cum constata Bolliac în cronicile din „Curierul românesc" (1845). Sub influenţa spectacolelor date de trupele de teatru germane, Barac traduce, după Schröder, *Amlet, prinţul de la Dania* (1840).

Dar ceea ce a determinat receptarea operei shakespeareene în cultura română a fost faptul că ea s-a înfăţişat scriitorilor democraţi revoluţionari de la 1848 ca o creaţie care ilustra magistral aspiraţiile libertare şi progresiste nutrite în acel moment. Aşa îl înfăţişează Bolliac pe dramaturg în revista sa „Curiosul" din 1836 şi în aceiaşi termeni îl comentează şi Eliade şi Bariţ, cărora li se datorează primele traduceri publicate ale uneia şi aceleiaşi opere, *Iulius Caesar*, apărute în „Foaie pentru minte", la Braşov, în 1840 (traducerea lui Bariţ), şi în tipografia lui Eliade, la Bucureşti, în 1844 (traducerea cpt. Stoica). Tot unor mari scriitori, participanţi

---

[1] Revenirea la textul original sau la versiuni mai apropiate de acesta s-a făcut în cadrul unor „bătălii" răsunătoare date de mari actori. O asemenea îndelungată întrecere a avut loc în 1750, cu piesa *Romeo şi Julieta*, în Covent Garden, unde jucau Barry şi Mrs. Cibber, şi Drury Lane, unde apăreau Garrick şi Miss Bellamy. Evenimentul a provocat o adevărată fierbere în marele public, fiind şi un bun prilej pentru şansonetişti, care lansaseră cuplete ca acesta :

„Well, what's to night ? Says angry Ned
As up from bed he rouses.
Romeo again ! he shakes his head
A plague on both your houses !"

(Ce s-o juca diseară ? se-ntreabă Ned furios
Cînd dis-de-dimineaţă se dă din patu-i jos
Romeo iar ! şi-apoi făcînd cu capul semn,
„Pe-amîndouă a voastre case, blestem !")

www.cimec.ro

Trei interpreți ai lui Hamlet: Grigore Manolescu, Aristide Demetriad și Tony Bulandra

la revoluția din 1848, îi se datorează și primele spectacole date de Matei Millo la Iași, în 1851, și la București, în 1854, cu *Shylock*, în traducerea românească cu subtitlul *Sinetul de singe*, realizate la îmboldul lui Vasile Alecsandri, în Moldova, și cu sprijinul lui Grigore Alexandrescu, în Muntenia. În 1851—1852, Costache Caragiale juca *Romeo și Julieta* la București, iar la Pitești, se pare, C. Halepliu, *Macbeth*, în 1852. Textele porneau de la adaptările franceze, care eliminau părți importante din piese, dar reprezentațiile aveau meritul de a difuza creația shakespeareană în mase mai largi decît o puteau face textele tipărite.

Puțin mai tîrziu, C. Dimitriade aducea pe scenă *Hamlet*, dat în beneficiul său, iar în 1862, *William Shakespeare*, de Ferdinand Dugué, și *Othello*, în traducerea lui Carada. Reprezentația *Hamlet* din 1861 nu a făcut o deosebită impresie; posibilitățile de interpretare, de punere în scenă, versiunea folosită au deservit tragedia. Cronicarii dramatici, care în toată această perioadă au fost mai exigenți și mai informați decît slujitorii teatrului, au imputat protagonistului monotonia vocii, neînțelegerea unor scene importante — ca aceea a respingerii Ofeliei și aceea a uciderii lui Polonius (în versiunea de atunci, denumit Ofroniu!); monologul celebru fusese „mancat cu totul". În 1866, piesa a fost reluată de Mihail Pascaly, care a mers pe urmele lui Fr. Lemaître, accentuînd notele romantice, dar realizarea a fost mult superioară spectacolelor anterioare, după cum sublinia B. P. Hașdeu, care dedica un sonet Matildei Pascaly, un an mai tîrziu: „În Ofelia nebună, copila amoroasă, / Tu ne-ai făcut cu tine să plîngem, să oftăm."

Progresul creației shakespeareene pe scenele române a depins, în anii următori, de creșterea ponderii teatrului în cultură, fapt care i-a permis exprimarea unor deziderate mai profunde și a unor forme artistice superioare prelucrărilor reprezentate la începuturi. Un aport deosebit a avut discuția angajată pe tema repertoriului — în cadrul căreia Millo și Pascaly au ocupat un loc preponderent, în 1863 —, și orientarea dramaturgiei originale spre marile exemple europene, ca în cazul lui Hașdeu (în acest sens, mărturia sa din prefața la *Răposatul postelnic*). Un înzestrat director de teatru, Ion Ghica, s-a străduit, pe această linie, să introducă

www.cimec.ro

în repertoriul Teatrului Național marea dramaturgie universală, dînd o mare atenție versiunilor folosite pe scenă și preocupîndu-se de ridicarea nivelului profesional al actorilor. Noua etapă inaugurată în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea se datorează, așadar, tot unui participant la revoluția de la 1848, după cum se datorează și prestigiului celui mai mare poet romîn, Mihail Eminescu. Cronicile sale dramatice, numeroasele referiri la creația poetului dramatic englez, ca și omagiile explicite din versurile sale au impus definitiv atenției opera shakespeareană.

Un factor pozitiv l-au constituit — de-a lungul cîtorva decenii — și reprezentațiile date de cîțiva mari actori pe scenele romîne: Ernesto Rossi, Mounet-Sully, Ermette Novelli, Eleonora Duse, De Max, Maria Ventura și Agatha Bîrsescu. Talentat elev al lui Gustavo Modena, Ernesto Rossi a dat un imbold hotărîtor cuplului care a deschis seria marilor spectacole shakespeareene în țara noastră: Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu. Întorși din călătoriile de studii în străinătate,

Stînga: **Romald Bulfinsky-Sir Toby** (A 12-a noapte); dreapta: **Ion Manolescu**-Richard al III-lea

unde avuseseră prilejul să urmărească spectacolele și lecțiile lui Irving, Ellen Terry, Got, Régnier, Delaunay, cei doi actori înregistrează un deplin succes, la 2 octombrie 1884, cu *Hamlet*. Elogiați de Vasile Alecsandri, Barbu Delavrancea și alți scriitori și cronicari, cuplul continuă seria succeselor cu *Romeo și Julieta*, *Macbeth*, *Othello*, *Regele Lear*; li se asociază tineri înzestrați, atrași de măiestria lor: Iancu Brezeanu, Petre Liciu, Const. Penel, Petre Sturza, Ion Livescu, State Dragomir, Aglae Pruteanu. Grigore Manolescu întreprinde un turneu la Viena, în iunie 1891, moment de afirmare a artei teatrale shakespeareene din țara noastră peste hotare. Adolf Sonnenthal a felicitat personal pe Hamlet-ul romîn. Cel care a continuat cu noi resurse izbînda înregistrată pe scenele romîne a fost însă „meșterul", care, în primele decenii ale secolului al XX-lea, a intruchipat cîțiva mari eroi shakespeareeni: C. I. Nottara.

Ca și în anii precedenți, efortul traducătorilor nu a putut fi legat, nici în acest sfîrșit de veac, de activitatea teatrală. Inițiativa fericită a lui Ion Ghica,

www.cimec.ro

Aristizza Romanescu-Ofelia

C. I. Nottara-Lear (desen de V. I. Popa)

www.cimec.ro

care a cerut fiilor săi, Dimitrie și Scarlat, să traducă direct din original, nu și-a dat roadele și pentru că versiunile nu erau izbutite. Scarlat Ghica, director pentru o vreme al Teatrului Național, va căuta să impună versiunile sale pe scenă, dar cronicarii și caricaturiștii nu-l vor cruța, așa cum se va întîmpla și cu Haralamb Lecca, a cărui traducere, *Romeo și Julieta*, va fi aspru criticată de Garabet Ibrăileanu, într-o recenzie plină de considerente prețioase, apărută în „Viața românească" din 1908; criticul ieșean punea problema redării poeziei textului, afirmînd că „puterea de evocare a imaginilor este jumătate din puterea de creațiune a celui mai mare poet al omenirii."

Dar un rol deosebit de important în orientarea interpretărilor shakespeareene pe făgașul realismului revine unor străluciți oameni de teatru din acești ani: I. L. Caragiale demonstra cu pertinență, în cîteva cronici dramatice, că Grigore Manolescu fusese mai bine în *Hamlet* decît în *Ruy Blas*, datorită însăși naturii rolului, „mai bine făcut" și mai apropiat de perfecțiune, iar în timpul directoratului său la Teatrul Național (1888) își vădea preocuparea de a aduce pe scenă cîteva capodopere shakespeareene; după dînsul, Alexandru Davila recomanda abordarea simplă și limpede, lipsită de artificii, a complexelor roluri shakespeareene, principiu pe care avea să-l aplice cu prilejul spectacolelor date cu *Nevestele vesele din Windsor*, realizat sub directoratul său, în 1905; de asemenea Paul Gusti, remarcat și încurajat de Caragiale, avea să-și impună în lumea teatrală prezența și autoritatea sa regizorală, să dea omogenitate ansamblului și o concepție unitară spectacolului.

La începutul secolului al XX-lea se înregistrează o altă inițiativă importantă: aceea de a încredința unor scriitori de seamă realizarea versiunilor pentru teatru. Inițiativa lui Pompiliu Eliade a avut drept rezultat *Romeo și Julieta* a lui Șt. O. Iosif. Este răstimpul în care Delavrancea aduce pe scenă trilogia sa, care a dat criticii numeroase prilejuri de a stabili legături cu capodoperele lui Shakespeare.

Cu *Hamlet*, Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu au deschis seria continuă a spectacolelor shakespeareene, care au figurat permanent în repertoriile teatrelor, statornicind o puternică tradiție shakespeareană la noi. Cei doi actori au inaugurat, în același timp, abordarea temeinică a rolurilor; Aristizza Romanescu cercetase cu amănunțime, pentru creațiile sale, opiniile comentatorilor, ca și jocul și costumația actorilor europeni. Caracteristic pentru toți marii interpreți din anii următori este faptul că ei se apropie de rolurile shakespeareene după o îndelungată perioadă de studiu: unii interpreți, ca State Dragomir, Ștefan Braborescu, de exemplu, au și tradus din opera dramaturgului englez. Așa s-au impus Nottara și V. Leonescu în *Iulius Caesar*, și cel care a fost considerat cîștigătorul „bătăliei Hamlet" din 1912: Aristide Demetriad. Actorul a pătruns pînă în miezul concepției shakespeareene și a rămas Hamletul desăvîrșit al primelor decenii ale secolului tocmai datorită unei redări complexe, care era rezultatul trudei de a descoperi adevărul: „Demetriad punea în studierea rolurilor sale — afirmă C. I. Nottara în *Amintiri* — amănunțimile și migalele ce le comportă vocea, intonația, pronunția, mimica și gestul, însușiri prielnice pentru formarea ansamblului ce caracterizează rolul, ca după asta să-i pună pecetea sa proprie. De aceea, Hamletul lui nu seamănă cu nici o creație a unui alt Hamlet..."

Mișcarea teatrală dintre cele două războaie mondiale a stat în mare parte sub semnul valorilor regizorale. Dar încercările de preluare a unor experimente străine — care, după cum se exprima N. Iorga, puneau accentul pe „mecanica moartă", creînd un „iluzionism teatral" — au rămas izolate. Tradiția școlii regizorale române, pornită de la Caragiale și Al. Davila, s-a impus tuturor regizorilor tineri, în climatul animator creat de unii directori ai Teatrului Național, printre care se distinge mai ales Victor Eftimiu. Noua generație de regizori a avut deseori drept punct de reper pe Paul Gusti, obișnuit să răspundă „fanteziilor" importate cu remarca simplă: „O fi, dar prea e teatru". De mare utilitate a fost și contactul cu realizările lui Max Reinhardt. Astfel, s-au afirmat treptat nume care s-au impus în istoria teatrului român și prin montarea unor spectacole shakespeareene de un nivel mult superior celor montate pînă în acea perioadă. Aceste succese se datorează și interpreților remarcabili din acești ani, ca și cronicarilor și istoricilor de teatru, care au adus o contribuție prețioasă prin articolele și studiile lor. Problema traducerilor nu a fost rezolvată nici în această etapă, cu toate insistențele oamenilor de cultură ai vremii și ale lui Liviu Rebreanu îndeosebi, ca director al Teatrului Național în 1931—1932, în cadrul promovării unui înalt repertoriu permanent.

www.cimec.ro

În rîndul esteticienilor și al cronicarilor teatrali un loc aparte ocupă acad. Tudor Vianu, Camil Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, ca și Nicolae Iorga, I. Botez, Petre Grimm.

Din seria succeselor acestor ani menționăm *Regele Lear*, cu Nottara, în 1922; *Othello*, la Iași; *A douăsprezecea noapte*, cu Grigore Mărculescu, Romald Bulfinsky și Ion Manu, în 1921-22; *Macbeth*, cu Gh. Ciprian, Ana Luca și Agepsina Macri-Eftimiu, în 1922, în regia lui Paul Gusti, care a înregistrat o mare izbîndă artistică, în aceeași stagiune, cu *Visul unei nopți de vară*; *Hamlet*, la Craiova, cu Al. Demetrescu-Dan, care-l interpretase și mai înainte, și cu Ion Manolescu, în regia lui Victor Bumbești (1925) — piesă jucată și la Cluj, de Zaharia Bîrsan, în regia lui Sică Alexandrescu. Cu 100 de figuranți, într-o montare fastuoasă care evoca vechea strălucire a Veneției, Soare Z. Soare a montat *Shylock*, în 1924, cu Iancu Brezeanu în rolul principal. În același an, compania Bulandra a reprezentat *Othello* cu Tony Bulandra (cunoscut și ca interpret al lui Hamlet) și cu N. Bălțățeanu, în rolul lui Iago; *Femeia îndărătnică*, cu Romald Bulfinsky și Marioara Zimniceanu, a însemnat o nouă izbîndă a actorilor și a regizorului Paul Gusti, a cărui muncă, afirma Liviu Rebreanu, se caracteriza „printr-o tinerețe uimitoare". Au urmat *Mult zgomot pentru nimic*, cu Ion Sîrbul, Marioara Zimniceanu, Romald Bulfinsky, în regia lui Paul Gusti (1928) — spectacol apreciat de Camil Petrescu ca fiind de un caracter „academic în ceea ce are mai frumos acest cuvînt". Soare a montat apoi *Iulius Caesar*, în 1930, și *Richard al III-lea*, cu Ion Manolescu și Gh. Ciprian, care au interpretat alternativ rolul, alături de Maria Filotti, C. I. Nottara, Marietta Anca, în traducerea lui Ion Marin Sadoveanu. În aceeași stagiune, G. M. Zamfirescu monta *Nevestele vesele din Windsor*, la Iași. *Henric al IV-lea*, cu George Vraca, Ion Manolescu, Romald Bulfinsky, a fost jucat tot în regia lui Soare, care, un an mai tîrziu, în 1936, a montat *Troilus și Cressida*. În 1937, Ion Sava aduce pe scena Naționalului ieșean *Hamlet*, iar o stagiune mai tîrziu Ion Șahighian montează, la Naționalul bucureștean, *Poveste de iarnă*. Se impun atenției „bătălia" celor trei Hamlet — George Vraca, George Calboreanu și V. Valentineanu — din 1941, și *Regele Lear* cu George Calboreanu, Agepsina Macri-Eftimiu, Anca Șahighian, Ion Finteșteanu, în regia lui Ion Șahighian, în 1944.

După 23 August, spectacolele shakespeareene s-au înălțat pe o nouă treaptă calitativă. În primul rînd datorită concepției care stă la baza realizărilor artistice din etapa actuală, apoi, pentru că în acest timp cultura shakespeareană s-a îmbogățit mult, prin realizarea ediției complete de *Opere*, însoțită de numeroase editări paralele, și prin publicarea unor studii originale.

După *Noaptea regilor*, în regia lui Ion Șahighian, și discutatul spectacol al lui Ion Sava — *Macbeth* cu măști, în 1946 — au urmat *Visul unei nopți de vară* și *Cum vă place*. În regia lui Moni Ghelerter, cu Mihai Popescu în rolul principal, Naționalul bucureștean a înregistrat un succes incontestabil, în 1948, cu *Romeo și Julieta*, urmat de *Othello*, în care Mihai Popescu-Iago e secondat de Emil Botta și Lia Șahighian. Din ampla listă a pieselor jucate, menționăm doar cîteva: *Regele Lear*, cu Gh. Storin, în regia lui Sică Alexandrescu, care a cunoscut o neîntreruptă serie din 1955 și pînă astăzi; *Femeia îndărătnică*, cu G. Demetru și Ninetta Gusti, la Teatrul Armatei; *A douăsprezecea noapte*, cu Jules Cazaban și Fory Etterle, în regia lui Ion Șahighian, la Municipal; *Hamlet*, la Craiova, în regia lui Vlad Mugur, cu Gh. Cozorici și Silvia Popovici; *Doi tineri din Verona*, la Teatrul Muncitoresc C.F.R., în regia lui Lucian Giurchescu, care a montat recent pe scenele bucureștene *Comedia erorilor* și *Nevestele vesele din Windsor*; de asemenea, *Hamlet*, la Cluj, cu Const. Anatol, Șt. Braborescu, I. Tîlvan, în regia lui Miron Niculescu; interesantul *Hamlet* timișorean al lui Dan Nasta; *Antoniu și Cleopatra*, la Teatrul „C. I. Nottara"; *Cum vă place*, în viziunea originală a lui Liviu Ciulei, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"; *Macbeth* la Naționalul bucureștean; *Richard al III-lea* la Naționalul ieșean — sumară enumerare la care se adaugă și impresionantul *Richard al III-lea* cu George Vraca în rolul titular.

Reprezentarea pieselor shakespeareene în ultimele două decenii are un istoric propriu, care se îmbogățește în zilele noastre. Prezentă în gîndurile marilor noștri făurari de frumusețe, în aspirațiile actorilor și regizorilor de seamă, creația shakespeareană a atras pe unii dintre cei mai reprezentativi oameni de cultură români. Realizările acestora ne îndreptățesc să afirmăm că teatrul românesc a pus în lumină valorile cele mai autentice ale admirabilei opere datorite poetului dramatic sărbătorit de întreaga lume.

Alexandru Duțu

www.cimec.ro

Cum îl jucăm

Nu am încercat o statistică a spectacolelor Shakespeare care s-au jucat în ultimii zece ani la noi, dar numai din amintire se pot cita cel puțin douăzeci de montări diferite. Cele mai deosebite moduri de a gîndi și a pune în scenă au coexistat sau și-au urmat, la răstimp de cîțiva ani, reluînd citeodată aceeași piesă pe aceeași scenă — cum s-a întîmplat cu comedia *Cum vă place* la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra". Interpreți de toate vîrstele, de la maeștrii care au dominat distribuțiile unor spectacole de răsunet pînă la primele încercări ale unor actori tineri sau foarte tineri, care se apropie abia acum de marele repertoriu shakespearean, decoruri și modalități plastice diverse, atitudini cît se poate de variate s-au înfățișat publicului. Este firesc să folosim prilejul festiv al cvadricentenarului pentru a încerca nu doar o recapitulare, ci un început de clarificare. Ce sensuri se pot desprinde din încercările de pînă acum? Ce trebuie să reținem și să căutăm a dezvolta? Întrebările se pot formula și mai precis: se poate defini, cît de cît exact, ceea ce așteptăm astăzi de la o montare cu un text shakespearean? Ce calități trebuie să aibă un spectacol pentru a merita titlul laudativ de „contemporan"? Ce definește un spectacol Shakespeare de factură veche?

A pune astfel problema nu înseamnă deloc a privi fără respect în urmă. Cînd Jean Vilar afirmă, în meditațiile sale despre tradiția teatrală, că acum cîteva decenii publicul mergea la tragediile clasice pentru „a asculta un solo" și că, de fapt, tragedia clasică nu poate fi deloc identificată cu o piesă de bravură solistică, ci cel puțin cu un cuator, un cvintet, un septuor, el nici nu se gîndește să desconsidere prin asta marile nume pe care abia

Scena premergătoare luptei finale din Richard al III-lea, **la Teatrul „C. I. Nottara", cu George Vraca în rolul principal. Regia: Ion Șahighian**

www.cimec.ro

le-a citat: Sarah Bernhardt, De Max, Mounet-Sully, Madame Bartet. Observația lui, care rămîne destul de aproape de consemnarea unei evidențe, nu face decît să amintească din nou că arta spectacolului a trăit în ultimii cincizeci de ani o revoluție atît de adîncă și de cuprinzătoare încît, astăzi, nimic din ceea ce a excelat înainte nu poate fi reprodus ca atare. Între arta protagonistului, fie el genial, secondat în cel mai bun caz de două sau trei talente, modalitate care se practica acum jumătate de secol, și arta armonioasă, colectivă, a unui întreg teatru, condus de un regizor gînditor, în spiritul unei comuniuni de concepție și de virtuozitate a întregii trupe, modalitate spectaculară care constituie idealul contemporan de teatru, s-a creat o mare distanță.

Acesta este ecoul direct al tuturor marilor prefaceri care au avut loc și continuă să se desfășoare spectaculos și năvalnic în gîndirea omului contemporan. Odată cu apariția marilor regizori-pedagogi, a animatorilor și a creatorilor de școală, știința a pătruns în teatru (studiul științific al creației actorului, studiul științific al textului, întemeiat pe o adîncită cercetare istorică, socială și estetică a epocii și pe analiza literară de înaltă competență). Marii creatori care au deschis drum realismului socialist în teatru au dus pînă la cele mai rodnice rezultate această tendință de a alia inspirația și cunoașterea artistică, sprijinindu-se pe principiile ferme, puternic creatoare, ale gîndirii materialist-dialectice.

În ceea ce privește dramaturgia lui Shakespeare, drumul parcurs se face simțit cu mare putere, tocmai pentru că această dramaturgie reprezintă un nod vital, confundîndu-se, într-un sens, cu însăși noțiunea de teatru. La începutul secolului, se mai jucau compilații și adaptări care mutilau adînc sensul marilor capodopere; Hamlet era încă un melancolic romantic, Othello, un sălbatic gelos; piese care astăzi atrag atenția lumii erau ignorate sau puțin jucate; la noi în țară, traducerile integrale de oarecare valoare literară au fost rarități pînă în ultimii douăzeci de ani. Dacă exegeza literară a lui Shakespeare a fost întotdeauna amplă, cultura spectacolului shakespearean a evoluat vijelios mai ales în ultimul timp, începînd să se apropie abia în vremea noastră de bogățiile și subtilitățile comentariilor celebre.

Întotdeauna, spectacolul Shakespeare a fost legat de realizările unor mari actori. Nici în perioada despre care e vorba, numele acestora nu a lipsit de pe afișele teatrelor noastre. Apariția lui Gh. Storin, de pildă, în spectacolul Naționalului bucureștean cu *Regele Lear* a constituit un omagiu care încununa o existență întreagă de fertilă muncă creatoare.

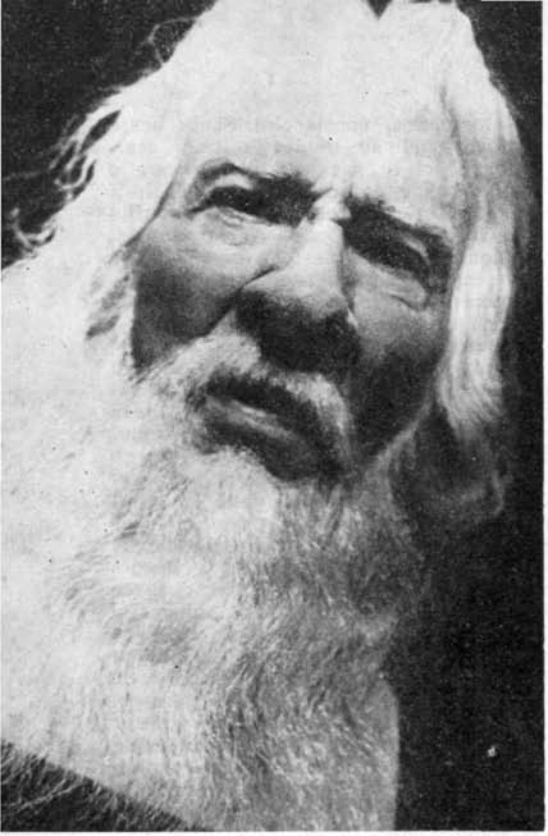
Interesant este de remarcat că noile creații ale actorilor de renume, cu îndelungată experiență scenică, nu rămîn în afara efortului de înnoire, prin studiu și cercetare, a spectacolului shakespearean. La capătul unei vaste explorări a universului marelui dramaturg, început cu Romeo, după 13 roluri importante în diferite piese, George Vraca respinge, așa cum toate cronicile au arătat, viziunea simplistă asupra fascinantului Richard al III-lea și se străduiește să-și resitueze personajul în contextul unei psihologii specifice epocii. Eroul său trimite la studiul operei lui Machiavelli. Nu mai avem în față un monstru diabolic, care își răzbună diformitățile asupra tuturor celor din jur, ci unul dintre acei sîngeroși și contradictorii luptători ai Renașterii, care au contribuit, uneori prin cumplite cruzimi, la făurirea unor state și rînduiri noi.

În istoria celor patru secole pe care le sărbătorim acum, multe momente însemnate și-au găsit ecou în dramaturgia și spectacolul shakespearean. Nu negăm cu nimic valoarea creațiilor din trecut dacă afirmăm că epoca noastră își caută o expresie a sa, proprie, în spectacolele cu piesele marelui dramaturg englez și, deci, că ea nu se poate mulțumi cu imitații mai mult sau mai puțin inspirate ale modalităților moștenite prin tradiție. Căutarea se impune cu atît mai mult cu cît și teoretic, în studiul critic, și practic, în arta spectacolului de pretutindeni, vremea noastră îl redescoperă pe Shakespeare, dezvăluind în scrierile lui sensuri neașteptat de vii și acut actuale.

CE A DESCOPERIT JACQUES MELANCOLICUL

Acum trei stagiuni, spectacolul lui Liviu Ciulei *Cum vă place* stîrnea discuții care aveau să se desfășoare de-a lungul mai multor luni. Nu pentru a redeschide dezbaterea de atunci (care, de fapt, nu s-a încheiat, ci așteaptă

www.cimec.ro



Gh. Storin-Regele Lear. Regia : Sică Alexandrescu

doar un prilej nou pentru a reveni la problematica interpretării textului shakespearean) am luat ca punct de pornire acest spectacol-eveniment, ci pentru că el trăiește și astăzi, cu toate învățămintele lui, și pentru că unele probleme de principiu ridicate atunci sînt departe de a se limita strict la semnificația unei montări izolate.

S-a discutat atunci mult în jurul lui Jacques Melancolicul. Este acesta un erou pozitiv, purtător al criticii sociale la adresa lumii de la curte, sau, dimpotrivă, el reprezintă un tip ironizat de dramaturg, „primul personaj bolnav de spleen din literatura engleză", care mimează melancolia și negativismul așa cum ar purta o haină la modă? Părerile au rămas împărțite. Și nu atît răspunsul imediat interesează. (Este foarte probabil ca el să se așeze undeva la mijloc, între cele două poziții, fapt pe care și regizorul îl recunoștea cînd afirma că, oricît de „negativ" ar fi socotit Jacques, unele tirade pe care le rostește cuprind adevăruri grave și profunde și că, de aceea, în spectacol, anumite momente ale rolului sînt reprezentate ca între paranteze, fără să mai arunce nici o umbră de îndoială și ironie asupra eroului.) Important este că, deodată, un personaj care părea clarificat și etichetat definitiv a înaintat în mijlocul nostru ca o ființă vie, complexă și cu multe fațete, care ne-a reamintit că personajele shakespeareene sînt departe de a se lăsa descifrate ușor și dintr-o dată. Să luăm de bune toate cele spuse de Jacques și să-l judecăm numai în funcție de tiradele lui melancolice și acrișoare, sau să ascultăm ce spun și celelalte personaje despre el? Să-l evaluăm luînd în seamă acțiunile pe care, de fapt, nici nu le comite, fiindcă se mulțumește să vorbească fără să facă nimic și pleacă la sfîrșit cînd toți se bucură, sau să nu credem decît ce spune el cu eleganță? Iată că același erou poate fi privit din perspective opuse și interpretat contradictoriu, așa cum, în viață, un om real este judecat altfel de oameni diferiți. Dezbaterea s-a extins și, pe rînd, s-au ivit mereu alte și alte întrebări: poate bufonul să iubească, așa cum iubește în spectacolul lui Ciulei, cam caraghios și cam prostește? Rozalinda este sau nu personajul central al piesei? Orlando nu apare puțin ridicol în sincera lui emfază amoroasă?

Întreaga piesă, care în alte montări păruse libretul prăfuit al unei plicticoase pastorale de curte, a înviat, o mulțime de înțelesuri au ieșit la lumină. Nouă a fost, de pildă, caracterizarea conflictului ca un conflict lirico-filozofic; nouă, întrebarea dacă eclectismul și barocul aparent al montării nu sînt, de fapt, tălmăcirea artistică a amestecului de fapte bizare și locuri geografice imaginare îngrămădite în subiect; noi, distincțiile care s-au făcut între valorile deosebite existente în registrul comic al piesei, care cuprinde modulații foarte diverse, de la umorul popular pînă la rafinamentele eufuistice ale spiritului de curte, de la ironie, autoironie și umor liric, pînă la sarcasm; nouă a fost mai ales încercarea de a desprinde din decorativismul imaginarei păduri din Ardeni, descrisă de Shakespeare ca o tapițerie veche, cu faună fantască, o convenție plastică și de joc pentru întregul spectacol.

Indiferent dacă acceptăm sau nu această realizare, o concluzie trebuie reținută, și anume aceea care privește complexitatea vie, multilaterală, dialectic-contradictorie, a universului

www.cimec.ro

shakespearean: personaje care nu pot fi reduse la o simplă dimensiune, ci care recompun dinamic o realitate umană, în același timp puternic generalizatoare și unică în felul ei, ca orice fapt de viață; idei care nu încap într-o singură formulă, concluzii care nu intră în nici o algebră artistică. Shakespeare nu scrie în numele unor sensuri liniare, el construiește o lume de idei care nu coexistă indiferent una față de alta, ci se întrepătrund și se determină între ele firesc și organic. Asta determină o varietate de mijloace și nuanțe care cere un neostenit consum de fantezie, pretinzînd punerii în scenă aceeași mare varietate în unitate pe care o au și piesele. Iată cîteva din sensurile generale pozitive care pot fi reținute din dezbatere.

O întrebare pe care mai trebuie s-o reținem este cea privitoare la sensul și locul criticii sociale în piesa lui Shakespeare. Dacă nu vedem în *Cum vă place* decît critica vieții de curte, care mai este actualitatea piesei, de vreme ce obiectul acestei critici a dispărut de mult? Și dacă nu distingem, în *Richard al III-lea*, decît polemica vehementă cu luptele sîngeroase pentru coroană, ce altă valoare, în afară de cea documentară, acordăm piesei astăzi, cînd războiul celor două Roze constituie un trecut foarte îndepărtat? Dacă Marx ar fi judecat vechile sculpturi antice după asemenea criterii, el n-ar mai fi putut niciodată să se bucure de frumusețea lor.

Este sigur că repertoriul lui Shakespeare cuprinde multă istorie, multe și puternice accente de critică socială, cu o adresă imediată în lumea lui (și multe elemente care țin strict de mentalitatea vremii, de pildă superstițiile, pe care în nici un caz nu le putem lua ca atare); el nu poate fi redus însă la o categorie sau alta de sensuri, ci se definește din jocul tuturor ideilor. Există în piesele lui multă, foarte multă politică — și acesta este unul dintre cele mai pasionante și contemporane aspecte ale acestor scrieri, fiindcă Shakespeare caută semnificațiile filozofic-generalizatoare și sensurile umane înalte ale încleștărilor politice, și tocmai prin asta se așază undeva, într-un izvor îndepărtat de inspirație al dezbaterilor politice brechtiene. În același timp, piesele lui fascinează prin viața personajelor, atît de vii și de diverse, prin sumedenia de înțelesuri și nuanțe, de toate valorile, care îmbină, de pildă, ironia binevoitoare la adresa inevitabilului ridicol al îndrăgostiților cu poezia dragostei, meditația despre viață și moarte cu observațiile pregnante, psihologice, pamfletul politic, cu elegia. Într-un cuvînt, este o literatură care fascinează prin *realismul* ei atît de complex-dialectic, încît spiritul contemporan poate rătăci cu bucurie în pădurea de întrebări și contradicții iscate de genialul om de teatru. O lume, în care, cum ar spune Hamlet: „...se petrec... / Mai multe lucruri decît a visat, / Horatio, filozofia ta."

PREJUDECĂȚI

Nu este cu putință să indicăm cum trebuie pus în scenă un spectacol shakespearean sau altul, pentru simplul motiv că în artă nu există rețete; se pot sublinia doar unele principii de bază ale gîndirii teatrale și teoriei literare de astăzi referitoare la justa interpretare a operei poetului din Stratford. Noul abia îl căutăm, abia încercăm să-l concretizăm. Vechiul însă îl cunoaștem foarte bine; de aceea putem defini cu extremă precizie cum *nu* trebuie să fie astăzi un spectacol shakespearean, care sînt prejudecățile ce împiedică adeseori pe interpreți și, datorită lor, și pe spectatori, să se apropie de viața vie a textului clasic.

Printre primele trebuie să amintim prejudecata monumentalității. Șabloanele naive ale teatrului meșteșugăresc, care se mulțumește totdeauna cu străluciri ieftine, de suprafață, s-au complăcut să joace fastul, declamînd sentențios lungile tirade. Astfel s-a creat obișnuința unor personaje shakespeareene „măreție", statui de ceară, și s-a pierdut interesul pentru ceea ce este mai viu și mai autentic în această dramaturgie: individualitatea complexă, cu multiple sensuri generalizatoare, a fiecărui personaj. Regizorul contemporan se vede obligat, de aceea, să amintească mereu interpreților că au de-a face nu cu înfățișări rigide ale unei demnități schematice, ci cu ființe vii. Un spectacol Shakespeare lipsit de subtilitate psihologică nu este un spectacol Shakespeare. Observația este valabilă pentru toate piesele, chiar pentru cele stilizate în chipul cel mai convențional, cum este *Troilus și Cressida*, unde psihologia personajelor a fost supusă unui proces de stilizare pentru a face mai pregnantă ideea satirică dar ea nu încetează să existe.

www.cimec.ro

Teatrul contemporan abolește definitiv și deprinderea non-acțiunii. Spectacolul clasic în care eroii vin la rampă și recită, stînd față în față, eventual cu mîna pe mînerul spadei, ține de un trecut ireversibil. Teatrul shakespearean, atît de concret, atît de bogat senzorial, are nevoie de acțiunea fizică expresivă, apropiată de stilul întregului spectacol (bine-înțeles, nu de acțiuni neinspirate, plate), de o acțiune plastic-teatrală; altfel, marile idei și sentimente nu-și pot lua avîntul. Este interesant de remarcat că însuși dramaturgul a indicat în text mărunte acțiuni cotidiene care, prin contrast, dau mai multă pregnanță momentelor de încordare. Desdemona cîntă cîntecul salciei în timp ce se dezbracă și își întrerupe cîntecul pentru a o ruga pe Emilia să-i descheie rochia. Richard al II-lea, în momentul abdicării, cere o oglindă pentru a căuta pe chipul său urmele durerii.

Viziunea contemporană despre teatru cere astfel actorilor, regizorilor, criticilor să se împotrivească ferm celor cîteva scheme generale, în care inerția unor montări vechi a închis personaje și piesa întreagă. Conform unei asemenea „concepții", tot teatrul genialului creator este redus la cîteva tipuri sumare: bufonul, femeia spirituală și cu temperament, prietenul bun, ticălosul, ingenua etc. Iago se deosebește de Richard al III-lea numai pentru că nu are cocoașă și Desdemona se confundă cu Ofelia sau Cordelia. Uniformizarea merge mai departe: toate comediile se joacă la fel, toate dramele istorice sînt montate după același șablon, toate tragediile îmbracă forme apropiate, deși, de fapt, fiecare piesă are atmosfera, stilul, particularitățile ei de conflict net diferențiate. (Uneori, chiar comedii de Shakespeare, Molière, Goldoni se joacă la fel, într-un așa-zis „stil clasic".) Ce asemănare se poate stabili însă între vesela comedie de situații —*Comedia erorilor*, și comedia, mai mult poem filozofic, *Furtuna?* Chiar și climatul fiecărei piese este foarte particular: dogoarea pasiunilor care clocotesc în *Othello*, și care se armonizează atît de bine cu strălucirea soarelui din Sud, se deosebește net, ca tonalitate afectivă, de desperarea lucidă și rece a lui Hamlet, sau de suava, copilăroasa frămîntare a îndrăgostiților din *Romeo și Julieta*. Această diferențiere precisă și nuanțată, care se referă și la personaje, și la relațiile dintre ele, și la conflicte, și la atmosferă, constituie una din sursele cele mai bogate de inspirație scenică din textele marelui dramaturg și reprezintă o preocupare regizorală din cele mai captivante.

Aproape că nu mai este nevoie să repetăm că, dacă ținem seama de datele destul de elementare pe care le-am enumerat înainte, trebuie să renunțăm definitiv la spectacolele-recitaluri, create cu și pentru un solo de protagonist. Nu fiindcă eroii principali ar avea mai puțină însemnătate astăzi decît au avut în trecut. Ci pentru că teatrul contemporan nu se mai poate mulțumi cu studiul, fie el genial, al individualității luate în sine, ci își găsește materia primă în evoluția ansamblului. Nu este o descoperire faptul că Shakespeare își dezvoltă concepțiile prin toate sau aproape toate personajele, prin nenumărate acțiuni și conflicte divergente ale pieselor, trecînd prin toate meandrele complicate ale interacțiunilor dintre mulți eroi, și că imaginea întreagă a pieselor lui nu se poate realiza scenic decît dacă a fost filtrată printr-o concepție la rîndul ei unitară, armonioasă și foarte complexă, și printr-o execuție colectivă echilibrată și omogenă, la fel de atentă față de detalii ca și față de evoluția liniilor mari.

FĂRĂ INDICAȚII DE REGIE

Nu odată spectacole, chiar foarte agreabile, nu sînt atît spectacole, cît lecturi în picioare. Regizorul a alcătuit o distribuție bună, a făcut interpreților o expunere documentată despre piesă, a urmărit repetițiile, pentru a stabili mișcările mai importante în scenă, și a lăsat pe interpreți să se descurce singuri, fără să creeze imprejurări, relații, acțiuni, imagini care să concretizeze în fapt de spectacol ceea ce literar a fost exprimat în text. Dacă sînt interpretate de actori buni și supravegheate de regizori cu experiență și gust, asemenea reprezentații pot să capete și strălucire și să placă foarte mult. Nu însă dacă e vorba de texte shakespeareene: acestea nu suportă pe scenă lectura. De ce?

S-ar putea răspunde printr-o butadă. Pentru că, fapt cunoscut, indicațiile de regie sînt aici mai mult decît sumare: „moare", „leșină", „pleacă". Regizorii pot împărtăși, în privința asta, amărăciunea lui Shaw, pentru că lipsa indicațiilor, cu care textele moderne ne-au obișnuit demult, ne privează de expli-

www.cimec.ro

Curtea ducelui din Cum vă place, **cum a văzut-o Liviu Ciulei în montarea de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"**

Una din încurcăturile finale din Comedia erorilor. **(Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra". Regia: Lucian Giurchescu)**

www.cimec.ro

citarea unui punct de vedere al dramaturgului asupra a ceea ce se petrece în scenă. Atitudinea lui Shakespeare rămîne întotdeauna implicită acțiunii și cuvintelor eroilor, ea trebuie descifrată printr-o analiză activă. Dacă dispui de instrumentele unei analize literare experimentate, poți descoperi prețioase indicații psihologice chiar în punctuația și frazarea dialogurilor, dar asta presupune o îndelungă familiarizare cu textele și chiar discernămîntul necesar pentru a te orienta în traduceri. Teatrul marelui poet elizabetan ni se înfățișează cu toată vigoarea, dar și cu toată complexitatea și obiectivitatea greu de dezlegat a unui fapt viu, plin și autentic. Sensul general, obiectiv al unui moment sau al unui personaj se confundă rareori integral cu expresia lui subiectivă, materializată în monolog sau dialog. De aceea, textul prezentat spectatorilor în lectură indiferentă, fără o reală muncă de explorare a subtextelor și sensurilor de ansamblu, rămîne mort pe scenă. După un asemenea spectacol, nu te alegi decît cu senzația confuză pe care ți-ar fi lăsat-o parcurgerea neatentă și pripită a piesei. Admirabile la lectură individuală aplicată, capodoperele shakespeareene nu suportă lectura colectivă neinspirată și fiindcă sînt prea teatrale: reprezentarea lor cere cu necesitate descoperirea expresiei teatrale potrivite.

Existența unei atmosfere, a unei tonalități și a unor convenții specifice fiecărei piese obligă pe creatori să găsească, la rîndul lor, pentru fiecare spectacol, atmosfera, tonalitatea, sistemul de convenții cel mai potrivit pentru însuflețirea partiturii. (Bineînțeles, folosim aici termenul de convenție nu în sensul vulgarizat și restrîns, care coincide cu exhibiția scenică, ci în înțelesul lui cel mai înalt și mai generos — ca formă a unei relații directe și active cu publicul, ca „joc", demonstrație dramatică a ideii.) Ca toate textele de o teatralitate accentuată — ca piesele lui Brecht și Dürrenmatt, pentru a cita exemplele cele mai apropiate —, aceste scrieri cer un consum de fantezie, echilibru, știința de a valorifica scenic cultura asimilată, intuiție în descoperirea și precizarea individualității fiecărui text.

În sensul acesta, datorăm cîtorva dintre ultimele montări cucerirea unor perspective noi, proaspete, asupra unor piese care înainte se jucau mult, dar întotdeauna la fel. Regizorul Lucian Giurchescu are — dacă se poate spune așa — o ureche deosebit de justă în ceea ce privește ascultarea unui text. El a redovedit cu strălucire și vervă că ceea ce trăiește în primul rînd în *Comedia erorilor* este comicul de situație, neprevăzutul unor împrejurări, ingeniozitatea încurcăturilor care înlănțuie personajele. Montarea lui, amplu și prompt elogiată de critici, fermeca prin inventivitate în valorificarea împrejurărilor născocite de dramaturg (din păcate, trebuie să vorbim la trecut, fiindcă spectacolul s-a degradat repede). Și în *Nevestele vesele din Windsor*, ideea inițială este în mare măsură justă: piesa constituie într-adevăr o farsă antiburgheză, și încă una foarte groasă. Giurchescu nu mai are însă dreptate cînd, furat de această descoperire și de perspectiva critică pe care a stabilit-o în raport cu toate personajele, accentuează atît de puternic șarja, încît ajunge să se îndepărteze de piesă. Regizorul avea tot dreptul să pună sub semnul întrebării virtutea glumețelor cumetre și să caute pretutindeni micile mobiluri meschine care impulsionează aproape toate acțiunile personajelor (dramaturgul însuși nu avea deloc o privire îngăduitoare față de burghezie). Dar el nu trebuia să se îndepărteze de robustețea plină de voioșie a acestei comedii, care se păstrează aproape de umorul savuros, nu lipsit de cruzime, dar plin de bună dispoziție, al comediei populare, și nu se topește în satiră amară. De altfel, chiar intenția de a batjocori fiecare personaj în parte și toate relațiile și împrejurările piesei în ansamblu a rămas exprimată pe jumătate, fiindcă actorii nu au putut s-o secondeze cu virtuozitatea, umorul și supleța pe care le-ar fi presupus o asemenea tratare. De aceea, unele momente au apărut gratuite și au sărit în ochi ca gag-uri regizorale fără substanță, mai de haz sau mai puțin inspirate. Ideea se cerea lucrată mai mult și în concepție, în studiul partiturii dramatice și în munca de pregătire a spectacolului, mai ales în ce-i privește pe actori. Oricum însă, datorăm acestei montări, cam pripită în rezolvarea unor momente, reașezarea textului în registrul lui firesc de farsă și însuflețirea cîtorva personaje care de obicei treceau prin scenă ca niște prezențe amorfe, oarecare: domnul Ford, Sir Hugh Evans, doctor Caius. Nimic nu-l împiedică pe regizor să revină la această piesă, într-un viitor mai apro-

www.cimec.ro

piat sau mai îndepărtat, și să ducă mai departe munca pe care a început-o — firește, dacă asemenea perspectivă îl atrage.

În legătură cu spectacolul amintit s-a vorbit din nou despre respectul datorat textului clasic. Dar și în afara exemplului lui Giurchescu, ale cărui tratări erau cam prea libere, pe alocuri, introducînd chiar replici noi în text, nu este lipsit de interes să revenim asupra acestei noțiuni. Cunoaștem cu toții o sumedenie de generalități despre piesele lui Shakespeare. Un spectacol care se încrede în aceste generalități si nu caută să aducă nimic în plus nu manifestă, cred, respect față de text. ci, cel mult, dovedește încredere în diferite reprezentări curente. Or, de cele mai multe ori, aceste reprezentări înșeală grosolan, tocmai fiindcă nu pot cuprinde decît sensuri schematice și foarte generale. Un spectacol montat în spiritul lor pare corect, afirmă prin gura eroilor o idee sau alta, dar, în ansamblu, spune puțin sau nu spune nimic. Dacă, creîndu-l pe Jacques, Ciulei ne-ar fi arătat un frate mai mic și mai liniștit al obișnuitului Hamlet de teatru, nimeni nu i-ar fi reproșat nimic, dar personajul nu ar fi spus spectatorului decît lucrurile pe care cea mai superficială parcurgere a textului le dă la iveală. Abia îndrăzneala de a respinge interpretarea curentă ne-a reamintit că adevăratele personaje shakespeareene, așa cum le descifrăm nu la o lectură neatentă, ci cînd ne străduim să ni le imaginăm în întreaga lor complexitate, pot fi discutate din nenumărate perspective. Asta însă nu se întîmplă cu personajele pe care le întîlnim de cele mai multe ori în spectacole — siluete corecte, lucrate cu îngrijire, dar care nu suscită discuții, nu ne obligă la meditație, nu pun nici o întrebare, nu cer nici un răspuns, pentru că sînt sărace. Densitatea mare a literaturii shakespeareene cere imperios nu numai păstrarea unor coordonate generale cunoscute, ci descoperirea acelor idei care sînt mai apropiate de vremea și de publicul din sală. Privite cu ochi proaspeți, concepute în chip într-adevăr original, s-ar putea ca multe interpretări să producă la început nedumerire, să pară incredibile, și tocmai ele să se dovedească noi și viabile, cu timpul. Locurile comune despre dramaturgia lui Shakespeare sînt tot atît de primejdioase pentru critică, pe cît sînt de dăunătoare creatorilor.

JULIETA AVEA PAISPREZECE ANI

Vechile interpretări neglijau întotdeauna vîrsta reală a eroilor shakespeareeni. Astăzi, însă, devine limpede că anumite conflicte, situații și acțiuni sînt greu de imaginat, dacă facem abstracție de vîrsta eroilor. Tot farmecul unor piese se pierde, dacă cei care le reprezintă contrazic prin înfățișarea și comportarea lor vîrsta personajelor. Adînca subtilitate și precizie a partiturilor implică întotdeauna stări de spirit, reacții temperamentale, atitudini nemijlocit determinate de psihologia unei anumite etape din viața omului. Julieta avea totuși paisprezece ani, și Romeo era doar cu puțin mai vîrstnic. Întreaga tragedie se explică și prin impulsivitatea și nerăbdarea adolescenței, și însuși timbrul ei poetic derivă de aici. Admitem greu astăzi pe scenă o Julietă de treizeci de ani și putem să o credem numai dacă talentul și măiestria ei știu să refacă, printr-o adevărată muncă de compoziție, adevărata psihologie a eroinei adolescente.

De aceea, unele piese cîștigă atît de mult cînd se întîlnesc cu interpreți foarte tineri în rolul unor eroi foarte tineri. Reușita ultimului spectacol-studiu cu *Cum vă place* de la Institut provine în mare măsură din tinerețea autentică, de substanță, a interpretării. Fără ambiții de originalitate în concepție, evident influențată de spectacolul de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", și fără să facă risipă de cultură, cu atît mai puțin de erudiție, această montare a avut o notă de originalitate, pentru că a știut să valorifice contactul unui text atît de viu și plin de fantezie cu sensibilitatea și imaginația scînteietoare a unor interpreți foarte tineri. Fără îndoială, nu este vorba de un rezultat spontan, involuntar, obținut în chip mecanic, ci de meritul asistentului Octavian Cotescu, care a pus în scenă piesa și a știut să creeze pe scenă o ambianță și o succesiune de acțiuni cu adevărat vii și organice.

Spectacolul s-a înfățișat ca un joc captivant „de-a teatrul" și „de-a Shakespeare", în care fiecare interpret cît de cît înzestrat aducea un aport de vervă și ingeniozitate în dezvoltarea împrejurărilor și acțiunilor (cu excepția lui

www.cimec.ro

Cristina Bugeanu-doamna Quickly, Constantin Stănescu-Sir Hugh Evans și Carmen Stănescu-doamna Page, în Nevestele vesele din Windsor **(Teatrul Național „I. L. Caragiale" Regia : Lucian Giurchescu)**

Jacques, care a rămas convențional, incoerent și inexplicabil, pentru că nici profesorul nici elevul nu par să fi avut o părere a lor despre rol, și a cîtorva interpreți nedotați, a căror prezență acuza mai puțin această punere în scenă decît selecția studenților și examenele precedente, care au permis asemenea apariții neinspirate într-un spectacol al anului IV).

Fiecare acțiune fusese organic asimilată de interpreți, nici o frază și nici un monolog nu erau rostite în sine, ci își găseau rostul în corelațiile dintre eroi. Rozalinda și Celia, văzute astfel, sînt două prietene foarte tinere, încă aproape de copilărie, cărora le place să se joace și să se amuze pe socoteala prețiozității și artificiilor de la curte; Bufonul este prietenul lor, tovarășul de joacă; Audrey este o ființă fantască, a cărei prostie capătă aureola de farmec a unei încîntătoare inocențe și a unui nesecat umor involuntar. Tocmai revenirea la adevărul de viață al fiecărui moment a permis ca apropierea dintre roluri și calitățile reale ale unor interpreți să se producă printr-un contact cu adevărat creator. Nimic din monumentalitatea rece și indiferentă a personajelor-șablon și nimic din cotidianul amorf și inexpresiv, neteatral nu a alterat jocul Valeriei Seciu, al lui Mircea Andreescu și al Marianei Mihuț. Dacă actorii tineri ar face mai des și mai sistematic asemenea exerciții, abordarea marilor partituri de maturitate din repertoriul shakespearean nu ar mai constitui o problemă. Studiul asiduu și foarte timpuriu început al textelor shakespeareene se impune și din alt motiv. Dacă admitem că teatrul contemporan nu mai îngăduie, decît prin excepție, o Julietă care a depășit treizeci de ani, asta nu înseamnă că partitura poate fi încredințată unei interprete lipsite de exercițiu, oricît de talentată ar fi ea, nici că jocul se poate improviza după ureche, mizîndu-se nu-

Olga Tudorache-Cleopatra și Ion Dichiseanu-Antoniu în Antoniu și Cleopatra **(Teatrul „C. I. Nottara". Regia : George Teodorescu)**

www.cimec.ro

Hamlet în interpretarea lui Dan Nasta (Teatrul de Stat din Timişoara. Regia : Dan Nasta)

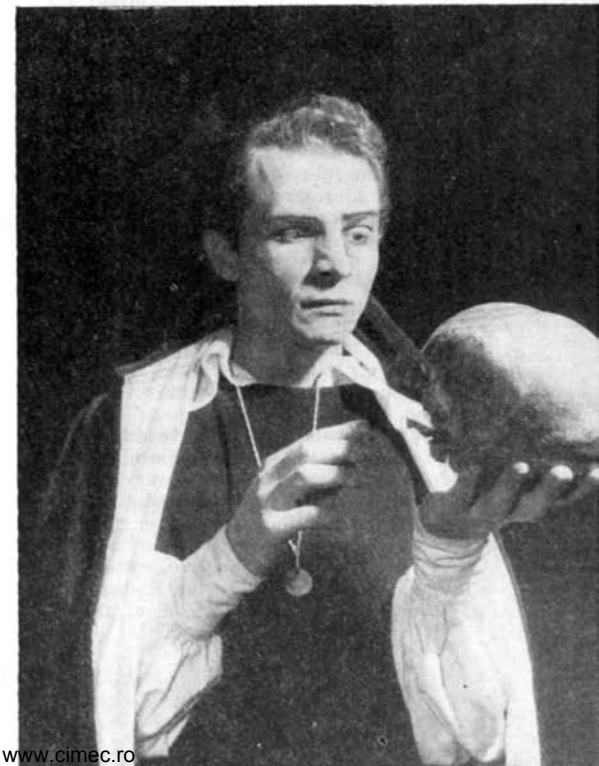
mai pe farmecul vîrstei, ci că stilul de joc, cultura devenită o coordonată a prezenței scenice, capacitatea de a gîndi și a parcurge, fără un efort anihilant, întregul rol, fantezia, plastica și vocea interpretei trebuie să fie dinainte pregătite, pentru a face față cît mai devreme unei încercări atît de grele. Un tînăr talentat ar trebui să poată pătrunde fără derută în repertoriul dramaturgului elizabetan după patru sau cinci ani de studiu

* * *

În timp ce scenele bucureștene par să se fi întrecut în reprezentarea comediilor shakespeareene, creațiile însemnate în tragedie constituind excepții legate de evoluția unor maeștri, cîteva teatre din alte orașe au făcut încercări mai puțin cunoscute, dar care dovedesc mare seriozitate, de a se apropia de marile tragedii. Acest efort este demn de toată stima, deoarece se constituie în act de cultură, dînd publicului putința de a cunoaște o tragedie sau alta în îngrijite versiuni scenice și angrenînd actorii și trupele într-o muncă promițătoare în rezultate.

Prima încercare a făcut-o cu ani în urmă Vlad Mugur, la Naționalul craiovean, și montarea cu *Hamlet* pe care ne-a prezentat-o atunci a avut însușiri remarcabile, mai ales dacă o raportăm la configurația stagiunii în care se înscria. Regizorul s-a străduit să descifreze atent sensurile textului, rămînînd tributar, într-o măsură, influenței filmelor lui Laurence Olivier. A fost unul dintre primele spectacole tragice în care marile roluri reveneau tinerilor, și unul dintre primele spectacole Shakespeare care dovedea grijă pentru plastică.

Despre spectacolul cu aceeași piesă montat la Timișoara de regizorul Dan Nasta s-a scris mult și în amănunt. Aici s-au făcut simțite, la un nivel mai înalt, capacitatea de a descifra minuțios sensurile textului, căutarea unei expresivități plastice noi, strădania de a contura personaje complexe, multilaterale. În raport cu acest spectacol,



Hamlet în interpretarea lui Gh. Cozorici (Teatrul Național din Craiova. Regia : Vlad Mugur)

www.cimec.ro

discuțiile se pot purta la înălțimea unor exigențe superioare. Se poate pune sub semnul întrebării calitatea unor efecte plastice, cam prea ostentativ subliniate. Se poate discuta interpretarea lui Nasta ca protagonist. Evident cultă și bazată pe o aprofundată cunoaștere a textului, ea alunecă totuși, datorită caracteristicilor individuale și stilului personal de joc al actorului-regizor, spre vechea imagine melancolic-romantică, sofisticată, a erolui. O prezență deosebit de puternică — vie, simplă și cuceritoare — a lăsat în memorie acest spectacol: Horatio al lui Emmerich Schäffer. Imagine a loialității și a prieteniei deschise și ferme, acest Horatio dovedește concret că împărțirea în personaje principale și secundare și neglijarea acestora din urmă este o atitudine aculturală și depășită.

Alte montări au pornit nu atît de la ferme viziuni regizorale originale, cît din colaborarea dintre un regizor și un actor în studiul unor personaje de primă importanță. Așa a fost, în stagiunea trecută, *Richard al III-lea* de la Iași, interpretat de Constantin Dinulescu, sub îndrumarea regizorului-scenograf Mircea Marosin, așa este *Othello*, realizat în regia lui Dan Alecsandrescu, la teatrul din Arad, spectacol care a prilejuit protagonistului Vasile Cosma și, în parte, și interpretului lui Iago, Ion Borst, un studiu aprofundat și, sub multe aspecte, izbutit. Nici nu mai este necesar să demonstrăm utilitatea unor asemenea încercări. Richard al III-lea al lui Constantin Dinulescu există ca schiță promițătoare a unei creații viguroase, personaj care posedă energie dominatoare, o forță mimetică uluitoare și o pasiune a acțiunii transformată în suflu pustiitor. Othello al lui Vasile Cosma are generozitatea, farmecul, firea deschisă și bunătatea generalului maur; evoluția lui este nuanțată, foarte sinceră, ferită de falsuri și exagerări, și, dacă actorul nu stăpînește încă momentele de culminație, asta se datorește lipsei lui de experiență — este, totuși, primul contact cu partitura — și golurilor care intervin în relațiile cu partenerii și în gradația generală a spectacolului.

În aceste montări se observă încă șovăieli și oscilații între tendința de a transmite publicului o imagine contemporană despre eroi și vechile deprinderi actoricești și regizorale, care trag înapoi, spre falsele tradiții. Mircea Marosin a așezat pe Richard al III-lea într-o viziune plastică bogată și violentă, dar a compus spectacolul tot solistic, sprijinindu-se mai ales pe interpretarea Margaretei Baciu și a lui Constantin Dinulescu și lăsînd începătoșate personaje, acțiuni și scene întregi, dintre care unele de mare însemnătate. Dan Alecsandrescu a gîndit just coordonatele rolului lui Othello și a venit în sprijinul actorului prin atmosfera, plastica, acțiunile scenice. Dar el a îngăduit, alături de protagonist, o Desdemonă extrem de convențională în ingenuitatea ei fabricată, un Cassio indiferent, impersonal, și o Bianca vulgară — nu ca personaj, ci ca manifestare scenică. Iago al lui Ion Borst este interesant tocmai pentru că nu începe prin a ne demonstra că e un mare scelerat, ci caută să justifice încrederea tuturor eroilor în „prea cinstitul Iago", reconstituind aparența atît de înșelătoare de vitejie și sinceritate a personajului cu tot farmecul unui actor care a jucat de obicei roluri de june-prim. Dar el nu a rezistat tentației de a rînji „diabolic", din cînd în cînd, chiar în prezența unor personaje care, dacă i-ar fi observat grimasele, și-ar fi retras fără îndoială încrederea pe care i-o acordă. Și nici regizorul nu a reușit să depășească ispita de a ascunde din cînd în cînd pe Iago, tot în chip „diabolic", după un stîlp, pentru a-l sili să rostească de acolo invective pline de venin.

Principala concluzie pe care o putem reține este aceea a necesității unei continuități în munca de explorare a repertoriului shakespearean, pentru că o asemenea strădanie formează și pe regizori, și pe actori, și teatrele în ansamblul lor, și publicul. Nici Constantin Dinulescu nici Vasile Cosma nu pot încă să socotească încheiată întîlnirea cu rolurile alese, ci, dacă își privesc experiența într-o perspectivă de mare exigență artistică, trebuie să se considere abia la început de drum.

ȚINUTA ȘI CULTURA SPECTACOLULUI

Refuzul monumentalității artificiale a vechilor interpretări nu coincide cu renunțarea la ținută. Prejudecata firesculului mărunt, devenit standard de interpretare a tuturor rolurilor din toate timpurile, nu poate decît să taie elanul unor montări shakespeareene; cu atît mai puțin se poate accepta astăzi pe

www.cimec.ro

scenă o prezență actoricească vulgară într-un rol shakespearean. (Să mai amintim exasperanta trivialitate a spectacolului craiovean cu *A 12-a noapte?*) Foarte teatrală, dramaturgia lui Shakespeare cere actorului foarte multă teatralitate, bineînțeles o teatralitate calitativ nouă. Nu este vorba numai de cultura mereu reactivată, prezentă în elaborarea rolului, și de pregătirea fizică desăvîrșită, care să-i permită interpretului să cînte, să danseze, să se lupte expresiv și dramatic în scenă, ci de capacitatea de a subordona toate aspectele unei creații convenției particulare specifice fiecărei piese și fiecărei viziuni regizorale. Adevăruri banale, desigur, dar niciodată îndeajuns repetate. Dacă Rozalinda pe care ne-a înfățișat-o Clody Bertola este o prezență vie, aparte, în peisajul spectacolelor noastre, asta se întîmplă în primul rînd pentru că interpretarea ei concretizează un mod de gîndire original și o sensibilitate cultivată, un gust sigur în valorificarea modernă a lirismului și priceperea de a jongla cu mijloacele ironiei și autoironiei. Dacă Horatio-Schäffer s-a impus cu atîta vigoare, asta se datorește în mare măsură glasului lui de o nobilă expresivitate, vorbirii absolut nedeclamatorii, dar mlădioasă, bogată în inflexiuni, în stare să acopere fără efort întreaga sală, și desăvîrșitei ținute a actorului.

Interpreții lui Shakespeare au nevoie nu numai de o tehnică foarte bună, ci de o tehnică foarte cuprinzătoare, bogată, nuanțată, de un desăvîrșit autocontrol și de o *calitate artistică sigură* a elementelor de vorbire și mișcare. Întrebat care este însușirea absolut necesară pentru a putea juca marile roluri tragice, Stanislavski răspundea senin: „Vocea". El nu se referea la vocea dulceagă și vulgară a actorului-meșteșugar, care, știind că are un glas bun, „cîntă" rolul fără să mai dea atenție sensurilor lui. Pedagogul avea în vedere vocea puternică, perfect antrenată, și vorbirea cultă a actorului care, cum scrie în „Munca actorului cu sine însuși", se adresează nu atît urechii, cît ochiului; care, aprofundînd natura limbii sale, știe să folosească cele mai nuanțate inflexiuni pentru a transmite încărcătura ideologic-afectivă a frazei; care stăpînește forța expresivă a pauzelor, ritmului, intonațiilor și coloritului sonor al cuvîntului. Și în lecțiile sale despre vorbire, Stanislavski exemplifica întotdeauna și deloc întîmplător ideile sale recitînd cu predilecție monologuri de Shakespeare. Actorii englezi care se dedică repertoriului marelui lor clasic studiază îndelung și perseverent elementele dicției. Circulă pe seama lor chiar anumite legende. Se pare că Richard Burton, care a fost unul dintre cei mai originali interpreți ai lui Hamlet, și-a format vocea exersînd ore de-a rîndul în aer liber, pe o colină unde bătaia puternică a vîntului împrăștia și anihila sunetul vocilor. Întors în sala de spectacol, el a putut acoperi întregul ei volum fără nici un efort, chiar atunci cînd vorbea în șoaptă.

Tehnica de o înaltă calitate artistică este necesară pentru interpretul lui Shakespeare, nu numai ca exercițiu al capacităților sale creatoare, dar și ca mijloc de antrenament psiho-fizic care să-i pregătească o dispoziție favorabilă intrării în rol, să-i îmbogățească universul lăuntric. Un actor sedentarizat, care a uitat (sau n-a știut niciodată) să țină o sabie în mînă și are, independent de voința lui, expresia de o seninătate opacă și mulțumită a traiului funcționăresc, nu poate să-și închipuie ce înseamnă să trăiești luptînd. Cum va putea el să dea chip eroismului, să comunice sălii bucuria efortului? Și doar toți eroii lui Shakespeare sînt luptători, toți trăiesc în climatul aspru și nesigur al neîntreruptelor bătălii. Pregătirea fizică a interpretului nu poate să fie străină de studiile asupra moravurilor și civilizației epocii, cultura unui actor nu poate fi pur teoretică, lipsită de contact cu viața concretă posibilă a unei piese sau a alteia.

* * *

Cu asta nu am încheiat dezbaterea problemelor legate de interpretarea contemporană a lui Shakespeare — nici nu am avut ambiția asta. Domeniul fiind atît de vast, studiul poate fi continuat în foarte multe direcții. Am încercat numai să atrag atenția asupra cîtorva premise ale unor eventuale discuții profesionale despre spectacolul shakespearean actual. Sîntem la începutul unei epoci care revalorifică și reevaluează opera lui Shakespeare, într-un teatru nou care se construiește sub ochii noștri și cu ajutorul nostru, în fiecare zi, și însuși faptul că ne vedem obligați să răspundem unor atît de complexe și de importante probleme este mărturia îmbucurătoare a elanului creator.

Ana Maria Narti

www.cimec.ro

Shakespeare la lucru

Cine a fost Shakespeare? N-are importanță, răspund unii: dacă nu reușești să desprinzi imaginea unui scriitor din operele sale, la ce bun să afli cînd s-a născut și cu cine a fost însurat? Alții se întreabă dacă densa lui moștenire nu ne vine din munca în comun a mai multor dramaturgi geniali: poate că Shakespeare nici n-a existat cu adevărat...

Dar în registrul parohiei din Stratford on Avon e înscris numele său, alături de data cînd a fost botezat și data cînd a fost înmormîntat. S-au găsit, de asemenea, hîrtii din care se deduce că un anume William Shakespeare a luat parte în diverse procese; și acte de vînzare-cumpărare purtînd iscălitura aceluiași William Shakespeare. Într-o carte apărută prin 1598 — „Palladis Tamia" —, englezul Francis Meres îl consideră pe Shakespeare „unul dintre cei cinci care excelează în poezia lirică; unul dintre cei treisprezece mai buni scriitori ai noștri de tragedie și unul din cei șaptesprezece mai buni scriitori de comedie." Se pare deci că un scriitor pe nume William Shakespeare a trăit cu adevărat. Iar cei din jurul lui nici măcar nu se mirau: îl socoteau unul din cei treisprezece... unul din cei șaptesprezece...! Ben Jonson avea chiar serioase rezerve critice: „Îmi amintesc actorii admirîndu-l pe Shakespeare pentru faptul că scria fără să șteargă sau să taie vreun rînd. La aceasta, răspunsul meu este: bine ar fi fost dacă ar fi șters vreo mie!" („Discoveries" — Ben Jonson). Abia jumătate de secol după moartea sa, în eseurile lui Dryden („Essay of Dramatic Poesy"), Shakespeare devine unic: „El n-avea nevoie de învățătura cărților spre a descifra Natura; privea înăuntrul său și o găsea acolo." Iar Mr. Hales din Eton spunea că „nu există subiect despre care să fi scris un poet vreodată și pe care să nu-l poată găsi, mult mai bine realizat, în operele lui Shakespeare." Cît timp a trăit însă — deși a avut succese și de public și de casă —, dramaturgul Shakespeare cronicari fără rezerve n-a întîlnit.

William Shakespeare era actor al trupei înființate de James Burbage (tatăl celebrului Richard), care s-a numit pe rînd „Lord Strange's Men" (oamenii lordului Strange), „Lord Chamberlain's Servants" (servitorii lordului șambelan) și „King's Players" (actorii regelui), după numele sau titlul protectorilor. Spectacolele acestei trupe au fost jucate mai cu seamă pe scena teatrului din Shoreditch („the Theatre", construit în nordul Londrei, în 1576), a teatrului „The Globe" și în clădirea fostei mînăstiri Blackfriars, pe locul unde se află azi redacția ziarului „The Times". Cînd contractul de închiriere pentru locul unde era teatrul din Shoreditch a expirat, într-o noapte, cei doi frați Burbage, William Shakespeare și cîțiva prieteni s-au dus înarmați, au dărîmat vechea clădire a teatrului, au încărcat materialele pe un vas care-i aștepta pe Tamisa și le-au transportat la locul unde apoi au ridicat teatrul „The Globe" (decembrie 1598).

Nici unul dintre aceste teatre n-a semănat cu cele din zilele noastre. Aduceau mai degrabă cu curțile hanurilor și cu sălile primăriilor, în care actorii ambulanți de atunci obișnuiau să dea spectacole. Nu știm exact cum arăta „The Globe"; există o schiță desenată din aducere aminte, a unui călător danez, din care se poate deduce arhitectura teatrelor elisabetane; un contract din 1600, lung și plin de detalii prețioase, prin care cel ce zidise „The Globe" se angajează să construiască o clădire asemănătoare (teatrul „The Fortune"); și cîteva stampe ale Londrei, în care se remarcă exteriorul unor teatre.

Teatrul elisabetan era foarte mic: zidurile în cerc sau octogonale cuprindeau o suprafață de aproximativ 250 m², din care scena, înaintînd ca o potcoavă, ocupa

www.cimec.ro

jumătate. De jur împrejur, în trei caturi, erau balcoanele — asemănătoare cerdacurilor care dădeau în curțile interioare ale hanurilor; în ele se îmbulzea publicul; sărăcimea înconjura scena, iar gentlemenii eleganți își aduceau scaunele chiar pe scenă. Scena era înălțată și n-avea cortină. În fund, de o parte și de alta, erau două uși — întocmai ca în sălile primăriilor. Între ele — la etajul superior — înainta un balcon, care la nivelul scenei forma o încăpere, acoperită la nevoie de o cortină, ce devenea cînd mormînt, cînd pivniță, cînd odaie de dormit. Sus, în spatele balconului, era altă încăpere, care, la rîndul ei, dispunea de o cortină; în dreapta și în stînga erau două ferestre. O scară lega cele două etaje.

Pentru astfel de scenă a scris Shakespeare dramele, tragediile și comediile sale. Azi, scenografii se plîng de multele schimbări de decor pe care le necesită piesele lui. Actul IV din *Antoniu și Cleopatra* este împărțit în nu mai puțin de 13 tablouri! Dacă însă cercetăm primele ediții tipărite (ediția in-folio), remarcăm că nu există o astfel de diviziune; dispunînd de mai multe locuri de joc, scena elisabetană permitea ca acțiunea să decurgă neîntrerupt. Cînd actorul intra pe una dintre ușile din fund, începea acțiunea, care se sfîrșea cînd acesta ieșea prin cealaltă; două armate inamice își făceau intrarea, fiecare pe una din uși, cea înfrîntă dispărea, după luptă, prin partea din care venise, lăsînd scena celei învingătoare; eroul înmormîntat în încăperea de sub balcon era ascuns privirilor de cortină, iar în fața cortinei întîmplările își urmau cursul.

Iată, de pildă, „mizanscena" actului IV (scenele 2, 3, 4, 5) al piesei *Romeo și Julieta*: Capulet anunțase că Julieta se va mărita cu Paris, iar Julieta plecase spre casa călugărului. „Intră tatăl Capulet, mama, doica și doi sau trei servitori...". Julieta apare din dosul cortinei de jos și-i spune tatălui că i se supune; apoi, împreună cu doica, iese pe unde a venit; ceilalți se îndreaptă spre una din uși. Scena 3: se dă în lături cortina de sus. Julieta și doica rînduiesc iatacul Julietei. Apare lady Capulet, care pleacă cu doica. Julieta ia otrava și cade pe pat. Cortina acoperă încăperea; dar se dă în lături cortina de jos: scena reprezintă sala mare a palatului Capulet. Pregătiri de nuntă. Tatăl poruncește doicii să cheme mireasa. Doica urcă, în fața spectatorilor, scara ce duce la camera Julietei, trage perdeaua și o descoperă pe Julieta, moartă, pe pat. La strigătele ei, toți vin sus pe aceeași scară. Apoi din nou perdeaua ascunde odaia de dormit, și acțiunea continuă, neîntrerupt, pe scena de jos. Sfîrșitul piesei are loc în fața mormîntului: una din ușile din fund este a lui Romeo, cealaltă a lui Paris, iar mormîntul este încăperea de sub balcon. După moartea îndrăgostiților, sînt amîndoi duși înăuntru, se lasă cortina și, în fața ei, Montague-ii și Capuleții se împacă.

Scena teatrului „The Globe" (a teatrului elisabetan, în general) înainta atît de mult în sală, încît actorul aflat în proscenium intra parcă în rîndul spectatorilor. Se crea un contact foarte direct, o mare intimitate, între actor și public. Monologurile căpătau o rezonanță firească, personajele comunicau, nestînjenite, celor din imediata lor apropiere, gîndurile și intențiile lor, explicau publicului, ca unui prieten căruia te adresezi în clipe de cumpănă, situațiile prin care treceau. Dacă, la un pas de noi, Hamlet s-ar întreba: „a fi sau a nu fi", nu ne-ar veni oare să-i întindem

Celebrul interpret al bufonilor shakespeareeni, William Kempe, dansînd (dintr-o stampă a vremii)

Richard Burbage

www.cimec.ro

mîna într-ajutor? Shakespeare şi-a dat bine seama de acest avantaj pe care-l oferea teatrul elisabetan; iată motivul pentru care, în piesele sale, eroii nu se sfiesc să rostească monologuri neobişnuit de lungi.

Însă nu numai arhitectura teatrului elisabetan a avut mare influenţă asupra operei lui Shakespeare. Spectacolele se dădeau la lumina zilei („The Globe" era descoperit); către seară se aprindeau făclii şi lumînări, dar efectul lor era mult mai slab decît cel al becurilor şi reflectoarelor de mai tîrziu; decorurile erau foarte sumare. Pentru a cuceri emoţia şi imaginaţia publicului, textul trebuia să aibă o deosebită forţă de captivare. Poezia devenise limbajul dramatic curent. Eroii lui Shakespeare, în momentele de exaltare, vorbesc în versuri. Vocea gravă, accentele, de multe ori retorice, ale actorilor, ritmul plin de surprize al pentametrului shakespearean, impresionau profund şi suplineau lipsa altor efecte. Deşi magazia teatrului elisabetan nu era chiar atît de săracă pe cît se presupune! S-a găsit, de pildă, o listă în care e inventariată recuzita unui teatru rival, „Admiral's Company" (1598). Printre altele, existau: o stîncă, un mormînt, o poartă a iadului, şapte lănci, un sceptru de aur, trei ciomege, cetatea Romei, un dom de lemn, capul bătrînului Mahomed, o piele de leu, una de urs, carul lui Phaeton, capul lui Iris şi curcubeul, arcul lui Cupidon, cele trei capete ale lui Cerberus, un sicriu, un cal mare cu toate picioarele, o coroană de stafie etc., etc., care vădesc dorinţa spre o artă realistă a spectacolului. Ca şi sunetele de trompetă. Acestea nu erau discrete sau „marcate", ca în mizanscenele de azi. Nu. Exista un adevărat sistem al „sunetelor de trompetă": nici o luptă nu începea, nici un rege nu apărea sau ieşea din scenă, fără să participe şi trîmbiţele. La intrarea regelui în *Henric al VIII-lea*, primirea a fost făcută cu atîta pompă încît au tras şi tunurile. Din nenorocire, tot atunci paiele şi lemnul din teatru s-au aprins, iar „The Globe" a ars pînă la temelie (2 iulie 1613, an în care, în chip simbolic parcă, Shakespeare a încetat să scrie piese).

Lăsînd la o parte aceste exagerări... periculoase, care azi par ridicole, e totuşi demnă de remarcat tendinţa artiştilor de a face ca arta lor să fie „oglinda realităţii". Grandilocvenţa asigura succesul. Totuşi, Shakespeare renunţă la ea: „Potriveşte acţiunea cuvîntului şi cuvîntul acţiunii" *(Hamlet)*, îndemna el actorii să nu joace doar ca să emoţioneze publicul, ci să-şi măsoare gesturile şi tonul în aşa fel încît să redea pe scenă imaginea adevărată a omului. Acesta era crezul său de actor.

Dar ce fel de actor a fost Shakespeare? Ben Jonson afirmă că era „frumos ca Apollo, seducător ca Mercur, iar glasul său făcea sala să vibreze"; alt contemporan, John Davies din Hereford, spune într-o epigramă adresată lui Shakespeare: „tu joci roluri de rege, tu ai fi putut fi tovarăş de regi... Glumeţii rid pe socoteala ta, lasă-i să rîdă: spiritul tău nu-i făcut să glumească, ci să domnească". Acelaşi John Davies mai adaugă că Shakespeare şi Burbage sînt primii care dovedesc că „poţi fi în acelaşi timp şi actor şi gentleman". Prestanţa lui Shakespeare, aerul matur pe care-l avea, de tînăr, calvitia timpurie îl predestinaseră rolurilor de regi şi taţi nobili, pe care — în dramele sale — şi le rezerva. Rowe — un contemporan — vorbeşte de modul în care Shakespeare a interpretat rolul fantomei în *Hamlet*. Bătrînul rege al Danemarcei era un personaj auster şi totodată uman, se ţinea drept în armură, gesticula măsurat, stătea nemişcat şi vorbea cu o voce de dincolo de lume. Gama actorului Shakespeare era bogată: în comedia lui Ben Jonson *Every Man in his Humour* a jucat un rol de comedie (Knowell tatăl); şi deşi tradiţia vrea ca Hemings să fie considerat creatorul lui Falstaff, din nişte scrisori scrise în vremea aceea (de către Sir Tobie Mathew şi Lady Southampton) reiese că tot Shakespeare l-a jucat şi pe Sir John. „Verva comică a lui Shakespeare era tot atît de directă pe cît de puternice erau furiile lui tragice" apreciază un cronicar.

Totuşi, n-a jucat nici unul din marile roluri ale pieselor sale: nici Romeo, nici Bassanio, nici Henric al V-lea. Căci în trupă exista neîntrecutul Richard Burbage, care părea născut pentru a fi interpretul lor. Mai mult: se confunda cu ei atît în sinea sa cît şi în mintea spectatorilor. Se povesteşte că, la o reprezentaţie, un spectator s-a năpustit asupra lui ca să-l împiedice să se sinucidă pe mormîntul Ofeliei! Iar un ghid, arătîndu-i Episcopului de Oxford cîmpia unde a avut loc lupta de la Bosworth, a spus: „Iată, părinte, aici a oferit Burbage un regat pentru un cal!" Să fi avut Shakespeare o urmă de regret?... Ce actor nu rîvneşte oare la aplauzele primite de altul? "...la teatru, după ce actorul preferat părăseşte scena, ochii spectatorului îl privesc cu indiferenţă pe cel care intră..." *(Richard al II-lea*, actul V, scena 2). Rîndurile acestea să fie o mărturie? Relaţiile dintre ei au fost însă foarte strînse, foarte prieteneşti. Nedespărţiţi pînă la moarte, au condus teatrul, au jucat şi au muncit alături toată viaţa. Cînd Burbage a început să îmbătrînească, Shakes-

www.cimec.ro

peare l-a îmbătrînit la rîndul său pe Hamlet (actul V, scena 2). După chipul şi înfăţişarea lui Burbage i-a imaginat Shakespeare pe Macbeth şi pe Prospero, pentru el a scris *Regele Lear* şi *Othello*. Pe piatra de mormînt a lui Burbage, alături de impresionanta inscripţie — laconică ca o indicaţie de mişcare — „exit Burbage", e scris: „aici zace cel mai mare actor care a trăit vreodată... cu el mor douăzeci de eroi". Nimeni n-ar fi imaginat, în acea vreme, alt interpret pentru tragediile dramaturgului de la Stratford.

Comicul trupei era şi el extrem de popular. William Kempe era cunoscut pentru talentul şi năzdrăvăniile sale. Străbătuse distanţa dintre Londra şi Norwich în pas de dans, urmat de un convoi uriaş: excursia durase nouă zile, iar mulţimea, de-a lungul drumului, se îmbulzea să-l vadă. Dedică apoi frumoasei sale eleve Miss Fytton o broşură, „Minunea cea de nouă zile a lui Kempe", în care răspunde predicatorilor puritani care-l atacau cu furie; lucrarea, plină de umor şi aluzii literare, dovedeşte că autorul ei era nu numai foarte spiritual, ci şi erudit. Publicul teatrului „The Globe" nu concepea să vină la un spectacol fără să-l vadă. De aceea, Shakespeare trebuia să prevadă „momentele" lui Kempe. N-au lipsit nici măcar din tragedii. Rolul pe care-l primea îl îmbogăţea mult, adăuga singur replici şi glume sărate, făcea acrobaţie şi prestidigitaţie, şi rareori ieşea din scenă fără să fi dansat faimosul său „jig". Alcătuia un cuplu potrivit — el, cam îndesat şi greoi — cu al doilea clovn al teatrului, Richard Cowley — lung şi deşirat. Primul i-a interpretat pe Nick Bottom, Peter, Lancelot Gobbo, Launce, Sir Toby, în timp ce Cowley a fost, pe rînd, bătrînul Gobbo, Slender, Sir Andrew Aguecheek. În *Hamlet* au jucat împreună rolurile celor doi gropari. Cîtă îndrăzneală pentru un autor să introducă într-o dramă atît de gravă aceşti clovni! Se pare că elegia în jurul capului lui Yorick, încadrată în dialogul lugubru şi buf al celor doi, şi accentele tragice ale lui Burbage au avut un efect copleşitor asupra spectatorilor de la „The Globe".

Pentru rolurile de femei nu existau interprete. „Actorii noştri nu sînt ca cei de peste mare, histrioni impertinenţi şi neruşinaţi, care aduc pe scenă curtezane să interpreteze roluri de femei... Reprezentaţiile noastre sînt onorabile şi pline de vitejie..." se mîndreşte puritanul Thomas Nash. Julieta, Ofelia, Rozalinda erau jucate de actorii tineri. În piesele lui Shakespeare sînt multe glume şi aluzii referitoare la acest fapt. Se povesteşte că, la un spectacol cu *Henric al VIII-lea*, dat în faţa Curţii, interpretul reginei Caterina a întîrziat atît de mult încît regele începuse să se supere: „Iertare, Sire!" a strigat clovnul. „Dar buna regină Caterina trebuie să se bărbierească!" Pentru a uşura sarcina actorilor ce jucau femei, Shakespeare îşi punea de multe ori eroina să se prefacă băiat: Viola, Rozalinda, Jessica, Portia deveneau astfel roluri mai puţin obositoare.

Trupa „Lord Chamberlain's Men" era o trupă permanentă, bine organizată şi completă, care putea face faţă cerinţelor unui teatru de repertoriu. Alături de actorii amintiţi, trebuie menţionate numele lui Hemings şi Condell — care figurează, împreună cu al lui Burbage, în testamentul lui Shakespeare. Maeştri în vîrstă, îi creşteau pe cei tineri. (Spiritul în care Shakespeare îşi educa discipolii e lesne de bănuit, recitind monologul lui Hamlet adresat actorilor.)

Experienţa lui Shakespeare ca actor a făcut ca piesele sale să fie — cum spun englezii — „actorproof", să reziste actorilor după cum ceasornicele „waterproof" rezistă la apă. Dîndu-şi seama de timpul necesar pentru schimbarea unui costum, Shakespeare nu obligă niciodată actorul să se grăbească, înlocuind absenţa lui din scenă cu un număr suficient de cuvinte. Ştiind cît de greu se interpretează anumite trăiri, nu cere actorilor eforturi ce pot fi înlăturate: cînd i se aduce lui Macduff vestea că i-a fost omorîtă familia, rămîne împietrit. Publicul află reacţia lui din gura lui Malcolm. Iar cele petrecute în culise sînt povestite viu, cu ajutorul verbelor, ca atunci cînd se descrie jocul unor actori (de pildă, pasajul în care Ofelia vorbeşte despre comportarea lui Hamlet — actul II, scena 2 —, sau moartea Cordeliei — *Lear*, actul IV, scena 3).

Marele, neîntrecutul Will a învins secole. A fost un dramaturg genial, inspirat; a pătruns esenţa sufletului omenesc şi misterele istoriei. În viaţa de toate zilele însă, a fost un actor conştiincios şi un autor care scria două piese pe an, pentru un teatru în care cunoştea fiecare scîndură; un mare maestru, pe care însă cuvîntul meseriaş nu-l supăra, fiindcă-şi dădea seama ce împerechere rodnică este talentul cu meseria.

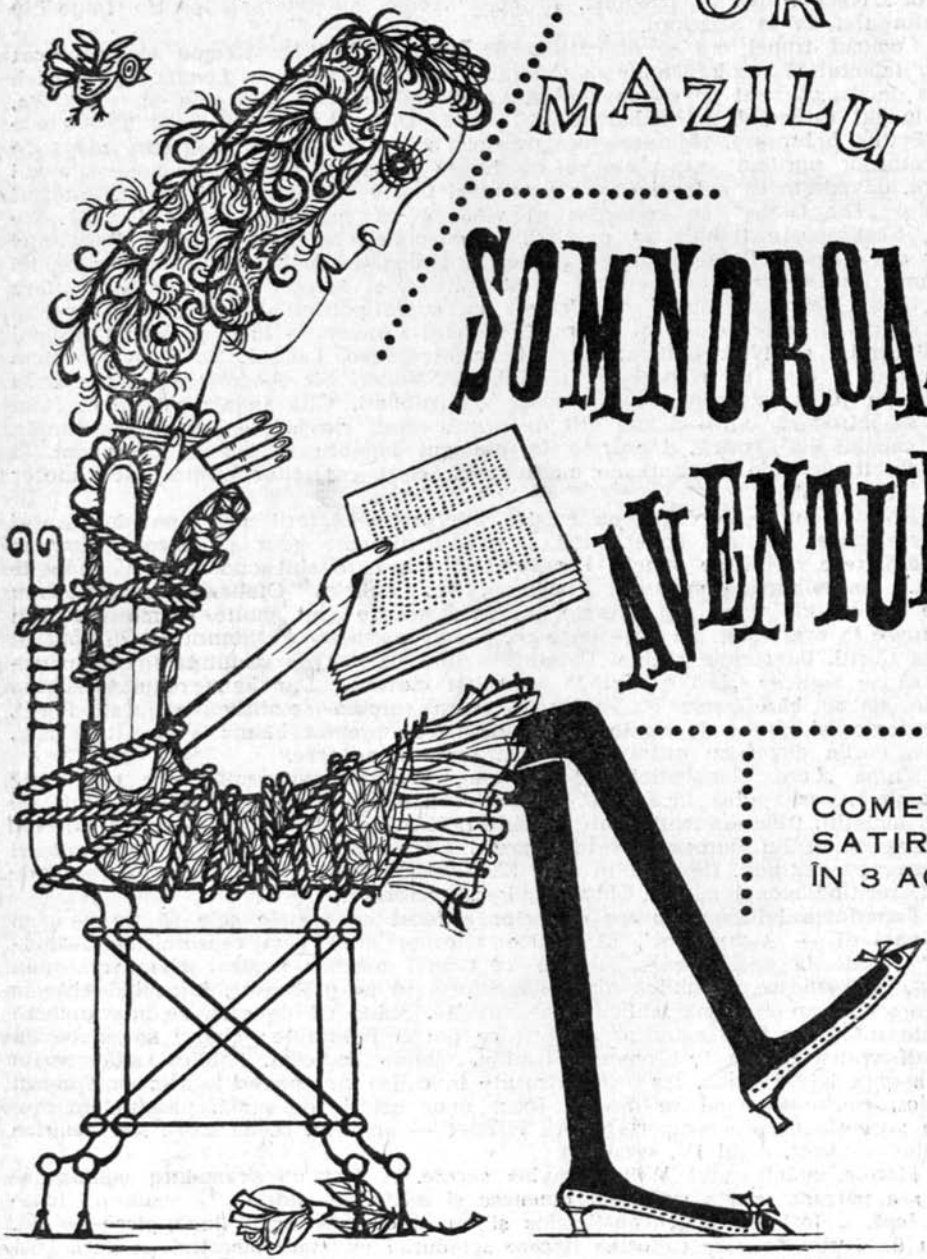
Dana Crivăţ

www.cimec.ro

TEODOR MAZILU

SOMNOROASA AVENTURĂ

COMEDIE SATIRICĂ ÎN 3 ACTE



Ilustrația de BENEDICT GĂNESCU

www.cimec.ro

PERSONAJELE

(în ordinea intrării în scenă)

Domnul Gherman	*membru al cooperativei de traduceri și dactilografiere „Prestarea", atît de serios și cu atît de multe calități încît vîrsta nu mai are nici o importanță*
Mătușa Cleo	*45 ani*
Gabriela	*23 ani*
Stela	*cam de aceeași vîrstă*
Ogaru	*„bărbatul la 45 de ani"*
Manole	*30 ani*
Un admirator	*20 ani*

Acțiunea se petrece în zilele noastre.

TABLOUL 1

Cișmigiu. Centrul de ape minerale. Gherman, Mătușa Cleo.

GHERMAN *(se apropie pe furiș, dar cu multă fermitate):* Dacă nu sînt indiscret, ce apă minerală sorbiți?

MĂTUȘA CLEO: Indiscret?! Da' nu sînteți deloc indiscret. Bodoc...

GHERMAN: Bodoc! *(Rîde.)* Cum să nu rîd cînd observ că bem aceeași apă minerală... Eu sînt un om serios, dar totuși am momente cînd sînt bine dispus. *(Caută o punte de legătură.)* Și dumneavoastră suferiți de gastrită?... Asta-i o coincidență și coincidențele trebuie sărbătorite. Încă două pahare de Bodoc! *(Gherman o oprește cu un gest galant.)* Doamnă, dar mă jigniți, plătesc eu...

MĂTUȘA CLEO *(intuiție rapidă):* Aveți ceva fascinant... Se vede că sînteți un om înzestrat cu multă inteligență, cu multă cultură, cu multă sensibilitate, cu multă eleganță, cu multă prestanță. Credeam că așa ceva se întîmplă numai în filme...

GHERMAN *(parcă doborît de atîta înțelegere superioară):* Ah, filmul, ce artă, stimată doamnă! Nu degeaba filmul e considerat a șaptea artă. Ați văzut „Cartagina în flăcări"?

MĂTUȘA CLEO: Mie, ca și răposatului meu soț, îmi place tot ce e nou în artă. O, răposatului meu soț, Dumnezeu să-l odihnească, tare mult îi mai plăcea arta modernă. De șapte ori am văzut „Cartagina în flăcări" și tot am impresia că n-am înțeles totul...

GHERMAN: E superb. Și n-o spun din snobism...

MĂTUȘA CLEO *(fiecare cu părerea lui):* Eu cred că e colosal. Scena aia formidabilă în care prințesa aia superbă trece prin flăcările alea colosale...

www.cimec.ro

Și calul... Și montarea. Exact ca în viață...

GHERMAN: Cred că nu exagerez deloc cînd spun că forța artei e mare...

MĂTUȘA CLEO *(uimită de ineditul problemei)*: Mare?

GHERMAN: Parafrazîndu-l pe Thibaudet, pot să spun mare de tot... Dar să știți, stimată doamnă, iertați-mă că v-o spun fără menajamente, cinematograful nu e totuși singura artă. Sînt mult mai multe... Numai simpla lor enumerare și ar fi deajuns... Poate să vi se pară o extravaganță ceea ce susțin eu, dacă ar fi numai sculptura, arhitectura, teatrul, stimată doamnă, poezia chiar, și tot ar fi deajuns. De altfel, să știți, stimată doamnă, asta nu-i numai părerea mea, ci și a multor specialiști, parte contestați, parte adulați. Ar fi simplist să credem că diversitatea e ceva specific artei. Orașele sînt și ele multe: Paris, nu mai departe Londra, Santiago de Chile. Veneția, de exemplu.

MĂTUȘA CLEO *(înfiorată)*: Vai ce cultură vastă aveți. Și ce corect ați pronunțat Santiago de Chile.

GHERMAN *(modest)*: Mi-a plăcut să răsfoiesc o carte.

MĂTUȘA CLEO: Printr-o simplă asociație de idei, am ajuns la părerea că sînt și foarte mulți artiști. Beethoven, de pildă.

GHERMAN: Compozitorul?

MĂTUȘA CLEO *(concesiv)*: Are pasagii drăguțe.

GHERMAN: Da. Are unele pasagii drăguțe, alte pasagii divine și, între noi fie vorba, și destule lucruri cam slăbuțe... Dar a suferit mult din pricina femeilor... Femeile nu apreciază geniile cît sînt în viață... Numai după ce mor, femeile se îndrăgostesc de acești oameni valoroși. Trist fenomen, stimată doamnă. Trist fenomen! Vedeți, nu mai departe cazul Van Gogh...

MĂTUȘA CLEO *(ca mușcată parcă)*: A, pictura...

GHERMAN: Și dansul... Dansul e cu totul altceva... Oricît ar părea de paradoxal, dansul nu e totuna cu muzica. Chiar vechii greci, acolo în antichitate.

MĂTUȘA CLEO *(obosită de atîtea discuții „de idei")*: Aveți ceva enigmatic în privire: o rană care nu s-a cicatrizat. Ați suferit în amor?

GHERMAN: A, nu-mi răscoliți rănile trecutului. Eu, stimată doamnă, deși sînt un om cu un orizont destul de larg, iubesc viața. Poate din același sentiment fac în fiecare dimineață exerciții de înviorare, un, doi, trei... Eu, cînd iubesc, nu mă uit la bani... Nu vreau să spun că eu am atîția bani cîtă sinceritate au femeile, nu, ar însemna să mă contrazic, dar îmi place să am lîngă mine o persoană căreia să-i cer să închidă ușa. N-am avut noroc. Nu știu de ce, dar femeile se plictisesc de mine relativ repede. Și nevastă-mea, femeia la care mă uitam ca la o sfîntă, pe care o divinizam, m-a înșelat cu un șoarece de bibliotecă...

MĂTUȘA CLEO: Vai, dar intrăm în domeniul absurdului. Dumneavoastră înșelat în amor?! Un bărbat atît de serios!...

GHERMAN *(vrea să schimbe vorba)*: Dacă nu comit o indiscreție, care formă de relief vă place mai mult?

MĂTUȘA CLEO: Dar nu comiteți nici o indiscreție. Marea. Marea cu valurile ei...

GHERMAN: Dar mai sînt și munții. Se poate să uitați munții cu vîrfurile lor veșnic acoperite de zăpadă? Apoi mai sînt pădurile, ca să nu mai vorbim de poieni...

MĂTUȘA CLEO: Ah, ce bărbat instruit! Nu mă refer numai la formele de relief, dar chiar așa, în general. Sînteți căsătorit?

GHERMAN *(rîzînd)*: Vreți să știți adevărul?

MĂTUȘA CLEO: O, da, sigur.

GHERMAN: Nu. N-am avut curajul să mă recăsătoresc.

MĂTUȘA CLEO: Ați fi un ginere ideal. În casele frumos mobilate, oamenii se iubesc sincer. Azi o mobilă, mîine altă mobilă, imposibil să nu apară sentimentul.

GHERMAN: Amabilitatea dumneavoastră mă ajută să atac problema frontal. O iubesc pe nepoata dumneavoastră.

MĂTUȘA CLEO: O cunoașteți?!

GHERMAN *(pardon)*: O port în suflet ca pe o icoană. Și eu nu port în suflet decît ceea ce am absolută nevoie...

MĂTUȘA CLEO: Cîte poate să aducă neprevăzutul! Și cînd te gîndești că totul a pornit de la o simplă apă minerală...

GHERMAN: Cîștig bani frumoși. La cooperativa „Prestarea", unde lucrez în calitate de traducător, se cîștigă bine. N-aș vrea să spun că asta e totul în viață... Căci, dacă ai bani și n-ai mulțumire sufletească, totul e zadarnic.

www.cimec.ro

MĂTUȘA CLEO : O, domnule Gherman, nici eu, nici nepoata mea nu sîntem materialiste... Sentimentul rămîne pe primul plan.

GHERMAN *(își continuă în liniște pledoaria)* : Depunînd în fiecare lună bani la C.E.C., mi-am cumpărat un automobil. Nu credeți, sper, doamnă, că automobilul e cel mai mare cusur al bărbaților ?

MĂTUȘA CLEO : O, nu. Au ei cusururi și mai mari. Dar automobilul nu poate înlocui căldura sufletească, cel puțin așa cred eu.

GHERMAN : În afară de asta mai am două principii. Aș vrea ca soția mea să nu lucreze. Aș vrea să fiu cît mai explicit. La serviciu — prin natura obligațiilor mele profesionale — trebuie să mă prefac puțin. Acasă vreau să fiu sincer. La serviciu trebuie să fiu atent la colegii mei, trebuie să fiu foarte serios. Seriozitatea din cadrul orelor de serviciu mă obosește ; la mine acasă aș vrea așa... ceva nostim, nu știu dacă cuvîntul e bine găsit... Acesta ar fi primul principiu... Pe dumneavoastră am să vă țin ca pe o comoară, acesta e cel de-al doilea principiu.

MĂTUȘA CLEO : Dar asta înseamnă că dumneata vrei să duci o viață dublă. La birou să gîndești într-un fel, acasă invers.

GHERMAN : Da. Ați ghicit.

MĂTUȘA CLEO : Eu cu așa ceva nu sînt de acord și nici nu știu dacă Gabriela vă iubește. Căci n-aș vrea să vă jignesc, dar și sentimentul...

GHERMAN : Nici nu mă cunoaște.

MĂTUȘA CLEO *(omenească indignare)* : Nu, domnule, eu nu fac tranzacții cu sufletul unei ființe apropiate. Nu, domnule Gherman.

GHERMAN : Atunci cum rămîne ?!

MĂTUȘA CLEO : Căutați iubirea, domnule Gherman. Avînd atîtea calități, veți găsi ușor o femeie care să facă din dumneavoastră un ideal... Nu, domnule Gherman, categoric nu !

GHERMAN : Atunci cum rămîne ?! Eu vreau un răspuns clar. Nu mai sînt la vîrsta incertitudinilor.

MĂTUȘA CLEO *(mai indignată ca oricînd)* : Aranjez eu totul, domnule. Nici o grijă, domnule. Bazați-vă pe mine, domnule. Gabriela va fi a dumitale. Aș fi preferat să fie un sentiment la mijloc, aș fi rămas cu conștiința curată și avantajele ar fi fost, în linii mari, aceleași. Dar dacă nu se poate, nu se poate... *(Apogeul indignării.)* M-ai adus în culmea indignării, dar las' pe mine, n-o să-ți pară rău, domnule...

TABLOUL 2

Acasă la Gabriela. Cameră excesiv mobilată. Gabriela, Stela ; apoi mătușa Cleo, Admiratorul, Ogaru.

GABRIELA *(la telefon)* : A, un domn. Vrea să țină o mică disertație despre atracția neprevăzutului... în zilele mai ploioase. A, ăla mic și chel... e așa de ironic încît nici nu înțelegi ce spune... Dacă vin și eu ?! Nu știu, nu cred... Astăzi nu mă atrage necunoscutul. Ei, dacă nu mă atrage, nu mă atrage. Ei, ce vrei, domnule, dacă n-am starea de spirit necesară !...

STELA *(deschide brusc ușa)* : Ai reușit?

GABRIELA *(închide brusc ușa)* : Da, am reușit. Și ce dacă am reușit ?! Ce am rezolvat cu asta ? Chiar c-o diplomă în buzunar, omul tot singur rămîne...

STELA : Întîi să te văd cu diploma în buzunar. Ai reușit la facultate și acum îți pare rău ? Cînd ai pierdut finala, n-ai regretat atîta...

GABRIELA : Ei, cum o să-mi pară rău ?! De ce faci afirmații necontrolate ? Dar mă gîndesc și eu, așa. Mi-e dor de toți colegii, dar problema singurătății... *(Își schimbă starea de spirit.)* Am avut o poftă teribilă să reușesc la facultate... Am vrut să le demonstrez că nu sînt numai zăpăcită, capricioasă, nostimă și nu mai știu cum. Nu se așteptau ca tocmai eu să le fac una ca asta. Am sentimentul că i-am trădat.

STELA : Pe cine ai trădat, Gabriela ?!

GABRIELA : Pe cine, pe cine ? ! Nu înțeleg de ce ești așa curioasă ! Parcă aș fi făcut cine știe ce crimă...

STELA : Da. Pentru ei e o crimă... Ah, Gabriela, de cîte ori ți-am spus să nu te mai întîlnești cu oamenii ăia. Ratații sînt indivizii cei mai primejdioși. Nu vor niciodată să moară singuri. Totdeauna vor să mai tragă pe cineva după ei, să le țină de urît. A, am fost la nunta de argint a doi ratați... A fost îngrozitor... „Vai, ce v-ați îngrășat ; vai, ce-ați slăbit". Asta era toată conversația.

GABRIELA : Nu, nu vorbi așa. Exagerezi și tu. Nu-s chiar așa de răi. Au și părți interesante. Unul dintre ei a plecat la mare, la Costinești, să scrie o Isoldă modernă. Vrea să se

www.cimec.ro

întoarcă în septembrie cu manuscrisul gata.

STELA: Da?! Să fie mulțumit dacă se întoarce bronzat.

GABRIELA *(plesnind de sănătate)*: A, cu absolutul ăsta nu-i de glumit. Cînd mergem la strand? Aș face o baie.

STELA: O, era să uit... Marcela îți mulțumește... Datorită ție a intrat în lot...

GABRIELA *(distrată)*: Care Marcela, tu? *(Își amintește, amuzată.)* A, da, zăpăcita aia pe care am antrenat-o în tabără. Vai, ce fricoasă era la început...

STELA: A venit una nouă, ți-a fost repartizată tot ție... Toate vor să le antrenezi tu... Zic că ești simpatică și răbdătoare...

GABRIELA: Tot mie? Da' ce sînt eu, institut pedagogic? *(Cu furie.)* Ad-o la antrenamente, fac și din asta campioană. Numai să nu-i treacă prin cap să-mi mulțumească.

ADMIRATORUL *(deschide brusc ușa)*: Ei, cum a fost?

GABRIELA *(o închide la fel de brusc)*: Bine, bine, frumosule necunoscut... Am învins-o în meciul de baraj.

ADMIRATORUL *(o îmbrățișează)*: Bravo, tovarășă Gabriela... Vă cunosc după poză...

GABRIELA *(trezindu-se din îmbrățișare)*: Cine ești, frumosule necunoscut?

STELA *(simte nevoia să intervină)*: Pe mine nu mă cunoașteți după poză?

ADMIRATORUL: Nu vă necăjiți, vă cunosc și pe dumneavoastră după poză.

GABRIELA: După ce m-ai îmbrățișat, m-ai făcut curioasă... Ia spune-mi, cine ești?

ADMIRATORUL *(se uită îngrijorat la pendula din perete)*: A, cît sînt de fericit; a, cît sînt de grăbit... De aceea, tovarășă Gabriela Mateescu, trebuie să-mi planific riguros puținul timp ce-mi stă la dispoziție. Deci mă prezint... Dar de ce mă întrebați atît de... exagerat: „Cine ești dumneata, frumosule necunoscut?!" Cu îngăduința dumitale, am să fiu ceva mai simplu... Sînt un admirator al dumneavoastră și strungar la „Tudor Vladimirescu"... Ah, în meciul de baraj cu formația Voinței ați fost grozavă... De la prima lovitură mi-am dat seama că sînteți hotărîtă să învingeți... Pe cît de mult mă indispun prostiile calculate, pregătite cu de-amănuntul, pe atîta mor după victoriile gîndite, premeditate, calculate... Mă credeți că-mi venea să vă strîng în brațe?

GABRIELA: Da. Nu știu de ce, sînt o naivă, poate, dar asta cred întotdeauna.

ADMIRATORUL: De aceea am și venit. Am venit să vă strîng în brațe, să vă felicit și să plec... Admir la dumneavoastră dorința de a învinge și, mai ales, știința de a învinge. Vă deranjează laudele mele?

STELA: Oricît ar părea de ciudat, laudele se suportă mai ușor decît critica.

ADMIRATORUL: Nu-i nimic ciudat, și cu mine se întîmplă la fel. *(Către Gabriela.)* Peste cîteva luni o veți întîlni pe campioana Științei. O s-o bateți?

GABRIELA: Numai dacă mă rogi dumneata, așa, de capul meu...

ADMIRATORUL: Eu? Vă rog din toată inima. *(Se uită la pendula din perete.)* Trebuie să plec... Pe cît sînt de fericit, pe atîta sînt de grăbit...

STELA: Să veniți să mă felicitați și pe mine...

ADMIRATORUL: Data viitoare sînt al dumneavoastră. *(Dispare.)*

MĂTUȘA CLEO *(apare trăgînd după ea două fotolii)*: Cum am lipsit eu, cum ai întors casa pe dos. *(Așază fotoliile în mijlocul casei.)* Cum am lipsit cîteva ceasuri, ca să mă relaxez puțin, cum ai făcut schimbări. Nu vrei să ții seama că, la vîrsta mea, nu pot să-mi mai permit extravaganțe... Cine era tinerelul care fugea ca un bezmetic? *(Deschide fereastra.)* Arăți foarte bine... Ai plătit lumina? Tînăra cine e? *(O examinează cu atenție.)* Nu e mai drăguță ca tine... *(Stela pleacă trîntind ușa.)*

GABRIELA: A, mătușico, pînă nu faci dumneata o apreciere nu se poate.

MĂTUȘA CLEO: Care va să zică, sînt în casa mea și n-am voie să-mi dau cu părerea... Am să mă duc la străini să fac acolo diverse aprecieri...

GABRIELA: Ah, mătușo, de ce te porți așa de urît cu prietenele mele?! Stela ține la mine... Și eu țin la ea foarte mult...

MĂTUȘA CLEO: Nu-mi place această amiciție... Nu pare deloc o fată modernă.

GABRIELA: Modernă! N-o fi modernă, dar e foarte simpatică...

MĂTUȘA CLEO: Dragă Gabriela, așa nu mai merge, mă bagi în mormînt, și la propriu și la figurat... La cimitir n-ai mai fost, să depui și tu o floare

www.cimec.ro

cît de mică... rufele nu le speli în două ape...

GABRIELA: Mi-am cumpărat o rochie de tergal. E așa de frumoasă, mătușico.

MĂTUȘA CLEO: Asta nu-i ceva rău, Gabriela. Orice persoană aspiră spre o stofă mai fină... Dar trebuie să vedem dincolo de stofe... O, Gabriela, ai încredere în experiența mea de viață. *(O mîngîie.)* Ce vreau eu, în fond? Vreau să fii elegantă ca o bijuterie... Am eu altă satisfacție în viață?! Nu. Dacă nu era această dorință, de mult cădeam bolnavă la pat. A sosit timpul să-ți găsești un soț vrednic de tine...

GABRIELA: Și eu m-am gîndit la asta, mătușico... Am găsit... E așa de simpatic... Cînd sînt cu el, mă simt foarte bine... E și drăguț, are și conversație. Mă sună în fiecare zi. Mai ales cînd se încruntă, e ca un copil, mătușico...

MĂTUȘA CLEO *(sobră)*: Numele, vîrsta, profesia, salariul de bază... Repede, repede.

GABRIELA *(în loc de oricare altă explicație)*: Numele, mătușă: Manole...

MĂTUȘA CLEO: Nu-l cunosc personal, dar am cîteva informații despre el. Nu mă deranjează că-i marxist, dar are salariul mic.

GABRIELA: Îl iubesc. Cred că m-am exprimat destul de clar, ca să nu mai avem discuții...

MĂTUȘA CLEO: Bine, am să fiu și eu clară. Sînt convinsă că-l iubești. Eu vorbesc de căsătorie, nu de iubire. Aceste două noțiuni se bat cap în cap. N-am ce face, nu eu am făcut viața. Unde ai văzut tu, fetițo, ca doi oameni care se iubesc să se căsătorească?! Unde, fetițo?! Că mă duc și eu la ei în pelerinaj, cum se duceau altădată creștinii la Ierusalim.

GABRIELA: Cum unde?! La noi la serviciu...

MĂTUȘA CLEO: Minciuni. Tot ce se bazează pe sentimente nu rezistă. Numai interesul strict material rezistă tuturor furtunilor, zăpezilor și cutremurelor... Chiar dacă vine un cataclism — o neînțelegere, interesul renaște din propria lui cenușă ca... pasărea aia cu nume străin...

GABRIELA: Pasărea Phoenix... mătușă. Dar nu cred.

MĂTUȘA CLEO: Ție îți trebuie un bărbat pe care să nu-l iubești cîtuși de puțin... Că numai așa mai poți să zburzi și tu în afara căminului fericit. Ai nevoie de un bărbat sensibil, care să nu te lase să muncești... La fizicul tău agreabil, munca e o absurditate... Să muncească alea urîte, alea care n-au tenul tău. Așa e viața...

GABRIELA: Nu e așa viața!

MĂTUȘA CLEO: Așa e viața!

GABRIELA: Nu e așa viața!

MĂTUȘA CLEO: Așa e viața!

GABRIELA: Mai am să-ți spun ceva foarte simplu. Am dat examen la facultate... Am reușit.

MĂTUȘA CLEO: Îmi vorbești deschis, îți vorbesc deschis. Nu sînt de acord. Și pe mine nu mă-ntrebi nimic... O să mă bagi în mormînt. Și nimeni n-o să vină să-mi depună o floare cît de mică pe mormîntul rece...

GABRIELA: Eu credeam că-ți fac o surpriză.

MĂTUȘA CLEO: Este o surpriză. Fata mamei, iartă-mă că-ți spun așa... dar e o surpriză neplăcută... Te-ai dus la serviciu... deși eu am fost contra... Pensia mea era suficientă... Am trecut cu vederea... într-un moment de slăbiciune. Dar tu nu te-ai oprit aici... La mică distanță, facultatea. Tu trebuie să trăiești, fata mamei... nu să-ți risipești tinerețea...

GABRIELA: Te-am supărat, mătușă?!

MĂTUȘA CLEO: Spune-mi mamă! Atîta poți să mai faci pentru mine. Nu e un sacrificiu prea mare.

GABRIELA: Te-am supărat?!

MĂTUȘA CLEO: M-ai distrus... Mi-ai spulberat sistematic iluzie cu iluzie... Simt cum vrei să mă părăsești treptat-treptat. Îți cer un ultim serviciu: du-te pînă la farmacie, cumpără niște fenergan. Ce te uiți așa la mine?! A... dacă m-ai iubi, ai ști că rețeta e pe noptieră... *(Gabriela pleacă. După plecarea ei, mătușa Cleo se ridică brusc în picioare și începe să fredoneze.)*

Eram femeie în etate,
Cînd a pătruns în viața mea
Regizorul de filme animate
Din cartonașe decupate,
Din cartonașe decupate...

OGARU *(nevăzînd pe nimeni, privește înfuriat în jurul lui. Se împiedică de o mobilă, o dă galant la o parte)*: Nu-i nimeni acasă?

MĂTUȘA CLEO *(în sfîrșit, cu chiu cu vai, apare din spatele unei mobile. Emoția, dacă a existat cumva, dispare înainte de a fi apucat să se manifeste)*: Adolf, tu ești, Adolf? Șterg puțin fotoliul de praf și vin imediat după aceea. *(Pauză încărcată de un maxim lirism, în timp ce mătușa Cleo șterge fotoliul și Ogaru aș-*

www.cimec.ro

teaptă. Văzînd că mătuşa Cleo exagerează cu ştersul prafului, Ogaru îşi găseşte prin reflex o ocupaţie: mută nişte scaune dintr-un loc într-altul. Mătuşa Cleo se îndreaptă spre Ogaru. Situaţia se schimbă. Absorbit de micile improvizaţii gospodăreşti, Ogaru aproape că nu observă prezenţa femeii care l-a iubit cîndva. Silită de împrejurări, mătuşa Cleo îl zgîlţîie.) Dragul meu Adolf, nu te-am văzut de aproape douăzeci de ani, ia spune-mi, liftul merge, sau ai urcat pe scări?

OGARU: Mă vezi după douăzeci de ani de zile şi, în loc să mă întrebi, desigur formal, cum o duc cu sănătatea, mă întrebi dacă ţi s-a reparat liftul. În sfîrşit... Mă rog. O revedere după douăzeci de ani ar fi emoţionat poate şi un cîine... Nu te năpădesc amintirile?

MĂTUŞA CLEO *(înfuriată de o uşă care nu vrea să stea închisă):* O, Adolf, uşa asta nu vrea să stea niciodată închisă ca lumea. Aş fi fericită dacă aş găsi un om de caracter care s-o repare. Uneori, Adolf, stau şi mă întreb ce e un răcitor în comparaţie cu un frigider. Nimic, Adolf, nimic...

OGARU *(jignit, în continuare):* O, Cleo, de ce te rezumi la preocupări de ordin strict material? *(Pierzîndu-şi răbdarea.)* De ce nu răspunzi la ce te-am întrebat eu? Eu te-am întrebat dacă te năpădesc sau nu amintirile.

MĂTUŞA CLEO *(după ce scoate agrafa din gură):* Amintirile? O, încă cum... Auzi ce întrebare!... *(În continuarea aceluiaşi răspuns, mută o scrumieră de pe o masă pe alta.)* O, Adolf, ce pupile mari au ochii tăi frumoşi ca albastrul cerului. *(Deschide o fereastră.)* Am nevoie de oxigen, ţie pot să ţi-o spun, Adolf...

OGARU *(încearcă să aducă mai multă căldură omenească):* Ţi-ai refăcut viaţa?

MĂTUŞA CLEO *(cu durere maximă):* Nu numai că nu mi-am refăcut viaţa, dar stau şi foarte prost cu tensiunea.

OGARU *(de atîta compasiune omenească i s-a făcut sete):* Suferinţa fizică e cea mai îngrozitoare. Te înţeleg, draga mea Cleo. Ai ceva vinişor prin casă?

MĂTUŞA CLEO *(sătulă de ipocrizia omenească):* Mă întrebi aşa, din simplă curiozitate, sau chiar vrei să bei ceva?

OGARU: Ar fi absurd să te mint. Ce interes aş avea să te mint? Nu mă prefac cînd spun că am chef să beau un păhărel.

MĂTUŞA CLEO *(cu cărţile pe faţă):* Bine, atunci am să fiu sinceră, Adolf. Te cunosc de prea multă vreme ca să mai am secrete faţă de tine. Nici nu mai sînt o copilă care crede că tot ce zboară, implicit se mănîncă.

OGARU: Cînd n-are nici un interes să mintă, omul e dator să fie sincer...

MĂTUŞA CLEO: Tocmai, Adolf. De aceea am să spun adevărul. Am o sticlă de Cotnari, Adolf, dar e jos în pivniţă. *(Nu vrea să fie înţeleasă greşit.)* Nu că mi-ar fi lene, lenea nu m-a caracterizat nici cînd locuiam la Buzău, dar eu, eu, Adolf — zîmbeşti, nu-i aşa? Eu nu mai pun o picătură de alcool în gură. De altfel, sînt aşa de bucuroasă că te văd, încît mi se pare că sticla de Cotnari nu mai are nici o importanţă... Cînd ne-am văzut noi ultima oară, Adolf?

OGARU: Acum douăzeci de ani, în staţiunea climaterică Băile Herculane, ţi-am dat ultima îmbrăţişare. *(Pe muzica aducerilor-aminte.)* Şi fiindcă tot a trecut de atunci atîta amar de vreme şi pot să mă întreb şi eu, cu legitimă mîndrie, „Unde sînt zăpezile ce au fost?", dă-mi te rog un păhărel de vin. *(Pauză destul de mare.)* Bătrînico...

MĂTUŞA CLEO *(fără indignare):* Cum vorbeşti aşa cu mine, cum îţi permiţi? Eşti în casa mea...

OGARU: Cum să nu mă indignez cînd uiţi legile ospitalităţii? În nici o împrejurare, ospitalitatea nu trebuie să dispară... În fosta mea locuinţă din C. A. Rosetti mă vizitase, e mult de atunci, un prieten din copilărie, pe care urma să-l ruinez peste cîteva zile. Întreabă-mă cum l-am primit. Am destupat o sticlă de şampanie, am discutat, am rîs chiar. Ce, dacă ruinezi un om, asta înseamnă că trebuie să-i închizi uşa în nas?

MĂTUŞA CLEO *(aproape plîngînd):* Adolf, tu hotărăşti... Dacă nu ţi-e milă de o femeie suferindă, căreia medicul policlinicii raionale i-a interzis să meargă pe scări, mă duc să-ţi aduc vinul. *(Vrea să-şi ia zborul, dar îşi aduce aminte că sticla se află într-un raft din apropierea ei şi astfel absenţa supliciului o descumpăneşte.)*

OGARU: Ce faci? N-aduci odată vinul ăla?

MĂTUŞA CLEO *(în sfîrşit, aduce sticla):* Şi-acum, să lăsăm gluma la o parte, chiar vrei să bei?

www.cimec.ro

OGARU *(își toarnă în liniște un pahar de vin)*: În sănătatea ta, adorabilă Cleo!

MĂTUȘA CLEO: O, dragă Adolf, ai rămas un sentimental.

OGARU: Da. Am rămas un sentimental și mă mîndresc cu asta. Chiar astăzi mi-am dat seama de asta într-o împrejurare destul de obișnuită la prima vedere. M-am întîlnit, azi dimineață, pe bulevardul Magheru, cu o femeie căreia i-am distrus viața. Nu numai că am salutat-o, ceea ce și asta puțini ar fi făcut-o, dar, o să mă crezi, n-o să mă crezi, i-am oferit și o înghețată. A mîncat, am discutat, de cîteva ori am izbucnit în rîs, eu mai puternic, ea mai domol. Altul în locul meu ce și-ar fi spus?!... Dă-o încolo, au trecut ani, ce mă privește pe mine? Vezi, așa ceva eu nu pot să fac...

MĂTUȘA CLEO *(nu-i vine să creadă)*: A, nu, nu te cred, Adolf, știu că-ți place să te lauzi. Hai, spune drept, mie nu trebuie să-mi ascunzi nimic, sîntem între noi. Chiar i-ai oferit o înghețată femeii căreia i-ai distrus viața?

OGARU: Îți dau și numele localului. La cofetăria „Scala". Ce interes aș avea să te mint?

MĂTUȘA CLEO *(în extaz)*: Ești formidabil, Adolf, nu te-aș fi crezut capabil de un gest atît de gingaș... Uneori, după ce termin de șters farfuriile, sau după ce mă întorc de la centrul de ape minerale din Cișmigiu, stau și mă întreb: de unde atîta candoare la tine? De unde atîta gingășie sufletească?

OGARU: Nici eu nu știu. E, pesemne, ceva înnăscut. Apropo, ce voiam să te întreb?! Ce-ți mai face nepoata?

MĂTUȘA CLEO: Eu cu tensiunea, dragă Adolf, stau foarte prost, dar nepoată-mea o duce bine.

OGARU: E frumoasă?

MĂTUȘA CLEO: Nici cu vecinii de la etajul nostru nu prea mă înțeleg, dar nepoată-mea e drăguță. Am avut ghinion. Cu un etaj mai sus sînt oameni foarte inteligenți și manierați.

OGARU: E încadrată?

MĂTUȘA CLEO: În ciuda voinței mele, și-a luat serviciu.

OGARU: Nu înțeleg de ce te-ai opus... E bine ca un om să aibă serviciu. Dacă ar fi numai ajutorul de boală și tot...

MĂTUȘA CLEO: Nu spun că nu sînt și anumite avantaje... Dar cu frumusețea ei ar putea să cîștige dublu.

OGARU: Frumusețea este trecătoare. Ca mîine sîntem cu toții oale și ulcele...

MĂTUȘA CLEO: A, Adolf, chiar și cînd cobești ești fermecător. Numai la Băile Herculane mai vorbeai așa frumos... Apropo!... Ce afaceri ai mai făcut de cînd nu ne-am mai văzut?...

OGARU: De vorbit mai vorbesc și acum frumos, dar sub raport material n-o duc tocmai strălucit. Mai învîrt eu cîte ceva, dar nu mai e ce-a fost odată. Cîndva eram manager, făceam vedete. O viață plină de avantaje materiale și spirituale... Astăzi, nu mai știu să fac afaceri. M-am descalificat... Am obosit. Aș vrea să mă adun pe la casa mea, cum se spune...

MĂTUȘA CLEO: Te-am iubit, Adolf, dar eu nu vreau să-mi refac viața.

OGARU: O, ar însemna să cer prea mult de la viață. Te-am trădat odată, ar fi absurd să-ți mai cer iubire. Stau prost cu banii...

MĂTUȘA CLEO *(brusc, speriată)*: Bani, nu-ți dau nici un ban. *(La urma urmei.)* Poate că mai ușor aș primi eu bani de la tine decît să-ți dau eu bani cu împrumut. Ah, Adolf, am și eu durerile mele...

OGARU: Dacă mai aduci o sticlă, te ascult cu cea mai mare atenție. Nu că altfel aș rămîne indiferent, dar e mai bine așa...

MĂTUȘA CLEO *(după ce mai aduce o sticlă, pe melodia dezinteresării)*. Nu mă gîndesc la ea, mă gîndesc la mine. Adolf, nu știu dacă mă exprim exact. E o fată nostimă, frumușică, la ce-i trebuie ei serviciu?! Înțeleg să muncească alea fără un fizic agreabil, dar ea?! Ea, Adolf?! Frumusețea ei poate să-i asigure tot confortul. A. Adolf, cîndva ai fost un vultur...

OGARU: Vultur am fost, vultur am rămas. Dar de ce te rățoiești la mine?

MĂTUȘA CLEO: Tu care ai făcut atîtea potlogării, să nu pricepi neliniștea unei mame!

OGARU *(blîndă rectificare)*: Mătușă.

MĂTUȘA CLEO: Mamă sau mătușă, sentimentul e același. Toată strădania mea se duce de rîpă. Am vrut să fac din Gabriela o femeie cochetă.

OGARU: Te înțeleg foarte bine...

MĂTUȘA CLEO: Ascultă, Adolf, tu ai un suflet de gheață, cu tine pot să vorbesc omenește. Nu vreau să muncească. Nu că salariul ei m-ar deranja prea mult. Nu. Peste asta aș fi trecut. Dar nu vreau s-o pierd. Simt că, odată încadrată, indiferent

www.cimec.ro

de salariul tarifar, am s-o pierd. Și o să mă urască. Și peste ura asta aș trece. Dar o să mă părăsească.

OGARU: Încadrează-te tu.

MĂTUȘA CLEO: N-am muncit pînă acuma și o să mă prostesc la bătrînețe?! Nu! Dar dacă ea n-o să se țină de mici aventuri, s-aducă un ban în casă, sau n-o să am un ginere cu nivel de trai foarte ridicat, știi ce-o să se întîmple?

OGARU: Nici nu-mi trece prin cap.

MĂTUȘA CLEO: O să fiu silită să mă ocup eu, nu de aventuri, pentru aventuri nu-mi mai permite etatea, ci de mici învîrteli, ba una, ba alta. Și asta nu vreau, Adolf. Vreau să mor cu sufletul curat.

OGARU: Tu vei trăi două sute de ani, cît papagalii.

MĂTUȘA CLEO: Nu mă supără comparația, mai curînd mă flatează. Nici să jignești un om nu mai ești capabil, Adolf. Da. Am să trăiesc cît papagalii. Dar vreau să trăiesc frumos, curat. Și ca să-mi îndeplinesc această dorință pe care o are orice om, mai ales cînd ajunge la o anumită vîrstă, am nevoie de o nepoată flușturatică, nu de una care ține să intre la facultatea de chimie industrială.

OGARU: Dacă vrea să intre la facultatea de chimie industrială nu mai e nimic de făcut. Dacă era filologia... poate că mai era ceva de făcut...

MĂTUȘA CLEO: Ba este, Adolf, încă nu e prea tîrziu. Ajută-mă, Adolf, ajută-mă. Dacă mă ajuți, îți iert toate umilințele la care m-ai supus...

OGARU: După cîte înțeleg eu, tu vrei să trăiești ca un parazit.

MĂTUȘA CLEO: Da. Și nu mi-e rușine s-o recunosc. Nu vreau să activez, să mă mișc. Cum stau și lîncezesc, cum mă simt cu conștiința curată. Dacă mi se trezește energia, fac afaceri, și nu mai vreau. Adolf, nu mai vreau... Ești drăguț să-mi spui de ce rîzi?

OGARU: Rîd și eu, așa... Cum să nu rîd?! Și eu vreau să trăiesc ca un parazit. Ce coincidență!

MĂTUȘA CLEO *(supremă indignare)*: Ah, asta e îngrozitor. Dacă nu ți-aș cunoaște potlogăriile pe care le-ai făcut în regimul trecut, te-aș da pe ușă afară. Un bărbat să gîndească așa?!

OGARU: Am îmbătrînit, Cleo. Vreau să mă odihnesc. Nici o afacere nu mi-a mai reușit în ultima vreme. *(Un amestec de uimire și durere.)* Mă uit la sufletul meu, nu pot să spun că nu e întunecat. Mi-am cercetat sufletul cu atenție, ca un vînător arma, înainte de a pleca la vînătoare de tigri. O spun cu mîna pe inimă. Sînt capabil de orice. Totuși, ceva îmi lipsește. Biata mea ticăloșie nu-mi folosește la nimic. În loc să mă ajute, mai mult mă încurcă. Sărmana și inutila mea ticăloșie! Totuși, într-un fel mi-e dragă. Mă leagă de ea atîtea amintiri frumoase... Și e foarte trist pentru mine s-o văd cum se distruge, cum se pierde, cum devine mai mică, cum se stinge...

MĂTUȘA CLEO: Adolf... Cînd te-am iubit eu, te descurcai așa de bine... Ridică fruntea sus, Adolf! Hai, Adolf, ești doar vulpe bătrînă, o să-ți treacă, e-o clipă grea, dar o să-ți treacă. Ajută-mă, Adolf! Convinge-o tu pe Gabriela să nu se ducă la facultate, convinge-o să demisioneze cît mai e timp... Ajută-mă, Adolf, și-am să-ți ofer o masă la restaurantul „Lido"... unde cîntă în fiecare seară Sorina Dan cele mai noi șlagăre de muzică ușoară...

MANOLE *(deschide ușa, apoi, după ce dă cîteva mobile de-o parte, se așază într-un fotoliu și, ca și cum ar fi fost la el acasă, își aprinde o țigară)*: V-ați pierdut timpul degeaba! Eu nu sînt de acord.

OGARU *(cu demnitate)*: Domnule, nici nu vă cunosc, nici nu ne cunoașteți, dați buzna într-o casă străină. Există totuși niște reguli, o decență.

MANOLE *(îl liniștește)*: O să mă cunoașteți. N-aveți nici o grijă. O să mă cunoașteți pînă în adîncul sufletului. *(Se ridică de pe fotoliu și se plimbă prin cameră.)* V-ați zbătut degeaba... În timpul ăsta mai bine citeați o carte sau făceați gimnastică de înviorare. Dar eu vă spun de la bun început că nu sînt de acord. Dar deloc nu sînt de acord...

MĂTUȘA CLEO *(capătă cea mai dramatică înfățișare cu putință)*: Vă rog în genunchi, umiliți-ne, zdrobiți-ne, dar nu murdăriți covorul.

MANOLE: Nici o grijă. Văd și eu că mobila e singurul lucru curat de pe-aici. Numai peste sufletele voastre s-a așternut un praf de cîteva degete.

OGARU: Praful de pe sufletele noastre ne privește pe noi.

www.cimec.ro

MANOLE: Îți vînd un mare secret. Și pe mine mă privește.

MĂTUȘA CLEO: Nu înțeleg. Și ce dacă nu sînteți de acord?!

MANOLE: Cum ce? Dacă eu nu sînt de acord, gata, nu se mai face. Dacă eu nu sînt de acord, toată afacerea voastră cade baltă... Dar probabil că nu știați, altfel nu vă pierdeați timpul.

OGARU: Ați ascultat la ușă?

MANOLE: Bineînțeles. Am tras cu urechea la ușa unei case străine.

MĂTUȘA CLEO: Să ascultați la ușa unei case străine... Asta-i o crimă, e ceva inuman...

MANOLE *(cu gîndul la ale lui)*: Nici mobila de-aici nu-mi place. Păi, voi, cînd v-ați aranjat casa, nu v-ați întrebat, o să-i placă lui Manole, n-o să-i placă lui Manole? Deloc nu-mi place. N-auziți?

OGARU: Auzim.

MANOLE: Atunci, dacă auziți, schimbați-o!

MĂTUȘA CLEO: Cînd?

MANOLE: Cum cînd? Auzi ce întrebare! Cum cînd? Imediat! Nu știați că mie nu-mi place tărăgăneala? Afară cu fotoliile astea!

MĂTUȘA CLEO *(îngrozită)*: Nu știam.

MANOLE: Curios! Curios... Foarte curios! Toată lumea știe că lui Manole nu-i place tărăgăneala, numai voi v-ați găsit să nu fiți bine informați. Afară cu fotoliile astea! *(Intimidați, și Ogaru și mătușa Cleo se apucă de lucru.)* Altă mutră n-ai?

OGARU: N-am.

MANOLE: Foarte rău. Găsește-ți altă mutră. Asta nu-mi place. *(Îl examinează cu atenție.)* Ia uite-te la el, „bărbatul la patruzeci și cinci de ani". Cîtă distincție... Ascultă, stimată doamnă.

MĂTUȘA CLEO: Și cu mutra mea ai ceva?

MANOLE: Nu. De data aceasta pretențiile mele sînt ceva mai modeste... Am o singură rugăminte, faceți-mi, vă rog, plăcerea asta, tot n-o să ne vedem de prea multe ori în viață. Renunțați, vă rog, la aerul ăsta de veșnică suferință.

MĂTUȘA CLEO: Niciodată. M-am obișnuit cu el.

MANOLE: O, vă cred... Sînt convins că aerul ăsta de veșnică suferință pe care-l abordați v-a scos de multe ori din impas... *(Schimbă tonul.)* Dacă v-ați obișnuit așa de mult, am o idee. Mie mi se pare bună. Dezobișnuiți-vă!

OGARU *(pierzîndu-și răbdarea)*: În definitiv, cine ești dumneata?

MANOLE: Eu? Nimic extraordinar. Sînt maistru și antrenor al secției de scrimă. Și, în această ultimă calitate, mă ocup și de Gabriela. A, vă simt! Vreți să faceți o ironie subțire! Lăsați-o pentru la iarnă, la gura sobei. Și, cum vă spuneam, eu nu sînt de acord.

OGARU: Cu ce nu sînteți de acord? Așa, cu titlu informativ.

MANOLE: Bine. Am să vă spun și eu, tot așa, cu titlu informativ. Cu mîrșăvia pe care, atît de politicoși și atît de binecrescuți, ați pus-o la cale. Eu sînt, din oficiu, adversarul oricărei tîcăloșii și nedreptăți... așa, în mod voluntar...

OGARU: Dumneavoastră vorbiți așa! Dumneavoastră, care ascultați la uși străine! Eu n-am ascultat niciodată la ușa unei case străine.

MANOLE: A, cunosc morala oamenilor de acest soi. Nici un om de acest soi nu face o mișcare, fără să tragă după el și morala. Are el grijă să nu plece de acasă fără un principiu moral sub braț. Așa, cu un principiu moral, treaba merge mai cu spor. În orice afacere se bagă, trage și morala după el... Cei care mint se laudă că ei nu fură, cei care fură se laudă că ei nu-și înșeală nevestele. Cei care-și înșeală nevestele se laudă că nu fură. Cei care fură se laudă că nu ucid. Cei care ucid se laudă că ei nu fură. Cei care ucid femei se laudă că ei nu ucid bătrîni. Cei care ucid bătrîni se laudă că ei nu ucid femei. Și cei care ucid și bătrîni și femei, se laudă că ei nu ucid copii.

OGARU: N-am înțeles prea bine... Vreți să-mi mai repetați?

MANOLE: Nu. N-am să mai repet. De data aceasta am să mă refer la cazul de față. Dumneata nu ești în stare să asculți la o ușă străină, dar ești în stare să distrugi un om. Vreți să acaparați un om, să-l faceți proprietatea voastră, să vă hrănească, să-l mutilați, să-l faceți să semene cu chipul vostru de pasăre de noapte.

www.cimec.ro

MĂTUȘA CLEO *(străluminată de o idee)*: A, să știi, dragă Adolf, că e vorba de Gabriela... Ah, dacă nu mă jigneai atît de cumplit, comparîndu-mă cu o pasăre de noapte, nici prin cap nu-mi trecea că vă referiți la propria mea nepoată, la care țin ca la propriul meu copil...

MANOLE: Așa e, cum te-am jignit, cum ai ghicit.

MĂTUȘA CLEO: Lăsați-o în pace pe Gabriela. Nu-i deajuns că-i orfană...

OGARU: La mijloc e un sentiment, poate. Sentiment de prevedere. Instinctul matern, domnule, despre care s-au scris atîtea pagini remarcabile. Doamna n-are voie să aibă un sentiment?

MANOLE: Depinde de sentiment.

OGARU: Ascultă, domnule! Eu sînt mai inteligent decît dumneata!

MANOLE: Aa, vrei să știi care-i părerea mea? Părerea mea e că sînteți prost, iertați-mi, vă rog, simplitatea...

OGARU: Vă iert simplitatea, dar ce fac cu jignirea?

MANOLE *(în timp ce Ogaru își pune mănușile)*: Jignirea vă rog să nu mi-o iertați. *(Către mătușa Cleo.)* În ce an sîntem, stimată doamnă?

MĂTUȘA CLEO: Adolf, de ce mă lași singură?! Ca să fiu sinceră, în 1963.

MANOLE: Ca să fiu sincer, așa e, sîntem în 1963. Auzi?

OGARU: Anul n-are nici o importanță. Plec, nu fiindcă sînt jignit, ci fiindcă azi e zi de curse la Ploiești! *(Pleacă.)*

MANOLE: Acum voi pleca și eu. Doamnă, pregătiți-vă sufletește, am să vă sărut mîna. *(Se îndreaptă spre mătușa Cleo.)* Mi-a părut bine de cunoștință. A fost așa de plăcut! Dacă cumva, stimată doamnă, aveți o oră... două... la dispoziție... Și dacă cumva, stimată doamnă, nu renunțați la planul dumneavoastră, cred c-o să dați de dracu. Sărut mîinile, doamnă. Mi-a părut bine că v-am cunoscut. Conversația a fost foarte plăcută. Dacă cumva aveți o clipă mai liberă, mai dați un semn de viață, ce naiba! Cunoașteți numărul meu de telefon? Și dacă cumva nu vă băgați mințile în cap, o să dau cu dumneavoastră de pămînt. *(Manole arată spre podea.)* La revedere! La revedere! *(Brusc, foarte violent.)* Sărut mîinile, doamnă!

(Gabriela s-a reîntors.)

MĂTUȘA CLEO *(cum o vede, suferă)*: Gabriela, eu părăsesc locuința. Acest domn m-a insultat. Dacă nu-și cere scuze într-un mod convingător, eu mă duc la mormîntul soțului meu și acolo rămîn pînă mi se face dreptate...

GABRIELA *(îl vede, în sfîrșit, pe Manole)*: A, tu erai... Faci pe îndrăgostitul de mine și-mi insulți mătușa?! De-aia ai venit în casa mea? Dacă e adevărat că ții la mine, cere-i imediat scuze...

MANOLE *(calm)*: Țin foarte mult la tine, dar n-am de ce să-i cer scuze doamnei. N-am jignit-o!

GABRIELA: Cere-i scuze!

MANOLE: Bine. Atunci am s-o jignesc și am să-i cer scuze. Dacă ții cu tot dinadinsul... Dar nu se poate să fie mai întîi scuzele și jignirea de-abia după aceea. Asta e limpede. Întîi jignirea. Scuzele, pe urmă... N-am să răstorn lumea cu fundul în sus de dragul tău.

MĂTUȘA CLEO: După cum e îmbrăcat, se vede că-i ipocrit...

GABRIELA: Eu sufăr și tu ești spiritual... Dacă un bărbat are umor cînd iubita lui suferă, înseamnă că n-o iubește.

MANOLE: Am umor, dar te iubesc.

MĂTUȘA CLEO: Așa, Gabriela, apără-ți mătușa de calomnii...

GABRIELA: Asta și fac, mătușă. *(Către Manole.)* Nu mă iubești...

MANOLE: Te iubesc, dar asta nu înseamnă că sînt de acord cu toate ifosele tale... Cum nu înțelegi ceva, cum devii demnă, importantă.

GABRIELA: Ai început să mă insulți și pe mine? N-a fost deajuns că mi-ai insultat mătușa?!

MANOLE: Dacă socoți că fiecare adevăr e o insultă...

GABRIELA: Tu crezi că de cîte ori insulți pe cineva ai și dreptate. N-ai părere prea proaste despre tine. Nu-i deajuns să insulți pe cineva ca adevărul să fie de partea ta.

MANOLE: Gabriela, nu mai vorbi așa. Vreau să-ți explic.

GABRIELA: Nu-mi explica nimic. Nu vreau să-mi explici nimic. *(Cu duioșie.)* Pleacă, Manole!

MANOLE: Ai fost puțin duioasă, ca să plec mai repede.

GABRIELA: Da. Bărbații sînt slabi. Nădăjduiesc că duioșia mea o să te oblige să deschizi mai repede ușa și să pleci.

MANOLE: O... N-am nevoie să mă fortifici tu... Ia-ți duioșia înapoi. Ți-o dau cu dragă inimă.

GABRIELA: Bine, am luat-o.

www.cimec.ro

MANOLE: Spune-mi simplu... sobru, fără nici o tresărire de duioșie: „Pleacă, Manole", și Manole pleacă fără să se uite înapoi.

MĂTUȘA CLEO: Așa, Gabrielo, apără-ți mătușa de calomnii. Nu ezita.

GABRIELA *(simplu)*: Pleacă, Manole! *(Manole dispare.)*

MĂTUȘA CLEO: Ai fost admirabilă. Îți mulțumesc, Gabriela. Nimeni din din blocul nostru n-are tăria ta de caracter. *(Entuziasmată, bate din palme.)* Bravo! Bravo!

CORTINA

TABLOUL 3

Parcul din fața instituției. Gabriela, Stela, Manole, Admiratorul, în cele din urmă — Gherman.

GABRIELA: Ah, ce zi frumoasă! Aș vrea să demisionez! *(Cu un fel de duioșie.)* Tare aș vrea să-mi fac formele de lichidare. Nu știu, dragă Stela, dar simt cum îmi cresc aripi. Tu te simți prost?

STELA: Nu te neliniști. Mă simt admirabil. Îți amintești ce soare puternic era cînd m-ai rugat să te ajut să lucrezi?

GABRIELA: Da, și atunci natura era în sărbătoare. Eu te-am rugat să mă-ncadrezi, eu te rog să mă demisionezi.

STELA *(îi răspunde cu duioșie)*: Dragă Gabriela, eu n-am să fiu de acord cu demisia ta. Crede-mă, ți-o spun din toată inima. *(Îi examinează îmbrăcămintea.)* Îți șade bine cu fularul ăsta. E foarte drăguț. Se găsește în comerț?

GABRIELA *(pierzîndu-și răbdarea)*: Da, se găsește în comerț. Ce vrei de la mine?

STELA: Nimic! Mi-aș cumpăra și eu un fular ca al tău.

GABRIELA *(îi întinde o hîrtie)*: Demisia. Citește-o și semneaz-o cu indignare. Semneaz-o cu indignare, dar semneaz-o...

STELA *(o dă ușor la o parte)*: Nu, dragă Gabriela, nu. Nici măcar cu indignare n-am s-o semnez.

GABRIELA: Citește-o!

STELA: Nu sînt curioasă. Natura nu mi-a dat acest dar, atît de rar întîlnit, mai cu seamă la femei.

GABRIELA: Ah, Stela, tocmai tu să-mi faci greutăți! Îți cer imposibilul?

STELA: Da. Asta-mi ceri.

GABRIELA: Poate că de asta depinde fericirea mea individuală.

STELA: Nu, nu cred. *(Pe muzica amintirilor comune.)* Știi, dragă Gabriela, am de gînd să-ți fac greutăți, cu demisia asta a ta. Mari greutăți. *(Începe să muște dintr-un măr.)* Foarte mari greutăți. Vrei și tu?

GABRIELA: Nu vreau.

STELA: Păcat! Conține vitamina C.

GABRIELA: Ai devenit nesuferită în ultimul timp.

STELA: ...Ești supărată pe mine... Vrei să faci o prostie și eu nu te las...

GABRIELA: Am să mă lupt, am să te reclam la direcție.

STELA: Vorbești de prostia ta ca de o cruciadă.

GABRIELA: Dacă socot eu c-așa e bine! Poate că are dreptate mătușa Cleo...

STELA: Vrei să te lupți pentru prostia ta? Vrei să te zbați pentru neghiobia ta?

www.cimec.ro

GABRIELA : Da. Am să mă lupt. Cu ghearele și cu dinții am să mă lupt. Prostia unui om este la fel de sacră ca și mormîntul lui.

STELA : De unde-i fraza asta ?

GABRIELA : Mi-a spus-o un om foarte inteligent.

STELA : De la cuvintele astea inteligente o să ți se tragă ție... Ai să vezi ce-ai să pățești tu de la cuvintele astea inteligente... Dacă-i așa, atunci, dă-mi voie, dragă Gabriela, să lupt și eu împotriva prostiei tale. Tot cu ghearele și cu dinții. *(După o scurtă pauză.)* Ia-ți demisia și pleacă ! Mai gîndește-te !

GABRIELA : Nu plec de-aici pînă nu-mi semnezi demisia... Dacă află mătușa Cleo că mă întorc cu demisia nesemnată...

STELA : Se supără ! Te cred. O să-i treacă. Fată dragă, uneori mă uit la inconștiența ta cu admirație, ca la un apus de soare în Bucegi... Cum Dumnezeu ai putut să te schimbi doar în cîteva zile ?!... Renunță la această demisie. Mîine e ziua mea... Fă-mi această plăcere de ziua mea onomastică.

GABRIELA : Nu pot. Mîine e și ziua mea. Lasă-mă singură, Stela. Vine omul pe care, cîndva, l-am iubit.

STELA : Nu face două prostii într-o singură zi.

GABRIELA : Du-te ! Du-te, Stela !

MANOLE *(apărînd)* : Bună seara, Gabriela...

GABRIELA *(îl ia tare, de la început)* : Ah, iar cu frazele astea obișnuite. Nu mai vreau fraze obișnuite... Admiră apusul soarelui, că altfel te ucid...

MANOLE *(nu vrea să admire apusul soarelui)* : Am spus bună seara, Gabriela.

GABRIELA : Bună seara. Ce frază obișnuită, lipsită de orice trăsătură originală. După cum văd, nu ești sensibil.

MANOLE : Gabriela, Gabriela, ce-i cu tine ? De cînd te-ai schimbat așa de radical ?

GABRIELA : Nu ești sensibil, Manole !... Poate că am devenit eu subiectivă în ultimele zile, dar mie-mi place natura. A, în ziua în care nu văd un copac cît de mic...

MANOLE *(uimit)* : Mic ? Oricît de mic ?...

GABRIELA : Da, oricît de mic, sau n-aud o pasăre...

MANOLE : Pasăre ? Oricare ar fi ea ?

GABRIELA : Da... Nu mă simt om. Două lucruri ador în viață : natura și cultura...

MANOLE *(uimit)* : Natura și cultura. Nici mai mult, nici mai puțin.

GABRIELA *(îl examinează cu atenție pe Manole)* : Ce privire enigmatică ai !

MANOLE : N-am nimic enigmatic ! Și nu mai vorbi așa, că fac moarte de om !

GABRIELA *(conciliantă)* : Nici măcar ceva straniu ?!

MANOLE : N-am nimic straniu.

GABRIELA : Păcat, foarte păcat. Nu-mi plac bărbații cumsecade...

MANOLE : Dar să știi că eu nu mă schimb din cauza asta. Tot cumsecade rămîn.

GABRIELA : A, vrei să faci pe interesantul cu mine !

MANOLE : Nu.

GABRIELA : Ah, ești scandalos, Manole ! Nu ești sensibil, Manole ! Ah, ce orizont îngust ai !

MANOLE : Ascultă, Gabriela, te avertizez c-ai început să mă plictisești...

GABRIELA : Minți ! Se vede după ochii tăi că minți ! De-abia acuma mă iubești mai mult. Bărbaților le plac cu precădere femeile negative, misterioase, fascinante ! Pentru ele se ia vitriol și se fac accidente de motocicletă.

MANOLE : Mie personal, nu !

GABRIELA : Minți, Manole ! Minți... de-abia acuma mă iubești ! Cînd veneam la birou și semnam condica la timp, te plictiseai cu mine !

MANOLE : Tu crezi că e deajuns să nu semnezi condica la timp ca să fii o femeie fermecătoare ! Se vede că prostiile tale sînt recente și nu te-ai contopit suficient cu ele. Și, din această pricină, există o anumită discrepanță. Pot să risc o întrebare decisivă ? Prostiile astea sînt proprietatea ta, adică sînt prostiile tale, gîndite și făcute de tine, sau ți le-a făcut cadou mătușa Cleo de ziua ta onomastică ?

GABRIELA : Am intrat în societatea unor oameni inteligenți și satanici. Ne adunăm acolo mai multe persoane și vorbim despre moarte, alcool, destrămare... Și-apoi, mătușa Cleo are dreptate.

MANOLE *(mai liniștit)* : Deci, nu sînt prostiile tale. Asta tot e bine. Dar nu vezi că pe tine nu te prind toate astea ? Că nu sînt în natura ta ?... Cînd vorbești despre moarte, îi vine omului să rîdă... Cînd vorbești des-

www.cimec.ro

pre destrămare, îi vine omului să plece în vacanță, la mare...

GABRIELA: Nu-i adevărat. Eu sînt sinceră în scepticismul meu... N-auzi o muzică îngerească?

MANOLE: Dacă fraza asta nu ți-a dat-o unul chel și satanic, eu mă împușc. Numai bărbații chei și satanici scot fraze de-astea...

GABRIELA: Află că era înalt ca bradul.

MANOLE: Nu era înalt ca bradul. Ăia sceptici și vînjoși au altfel de prostie... Au felul lor propriu de a cădea în gropi. Și, zi așa... ți-a dat și ție o frază, ca să ai cu ce ieși în lume...

GABRIELA: Eu aud o muzică îngerească...

MANOLE: Asta să i-o spui chelului, nu mie. Mie, fetițo, să-mi vii la lucru, începînd de mîine dimineață.

GABRIELA: Eu aud o muzică îngerească. Uite, în clipa de față, te iubesc... Ah, Manole, am să te părăsesc definitiv...

MANOLE: Asta să n-o faci.

GABRIELA: Te iubesc. Nu vii cu mine în neant?

MANOLE: Unde să vin, dragă Gabriela?

GABRIELA: În neant, Manole!

MANOLE: Nu era mai bine cînd mergeam noi la cinema și la pădurea Băneasa?

GABRIELA: Eu te-am iubit, Manole...

MANOLE: M-ai iubit? Adică, acuma nu mă mai iubești...

GABRIELA *(înfiorată)*: Nu, Manole, și e așa de trist... Mi-am revizuit concepția asupra vieții, mi-am revizuit și sentimentele. Tu ești un băiat obișnuit și prea banal... Și-acuma o secundă, încă aș fi murit pentru tine... Certitudinea dragostei aduce plictiseală...

MANOLE: Asta ți-a spus-o cineva la ora trei noaptea, cînd s-a închis circiuma.

GABRIELA: N-are importanță la ce oră se închid restaurantele, principalul e că nu te mai iubesc, Manole!

MANOLE: Termină cu prostiile astea, Gabriela! N-ai decît să nu mă mai iubești pe mine, iubește pe altul, unul mai frumos, mai înalt, mai inteligent, dar nu mai vorbi în felul ăsta, și nu mai gîndi în felul ăsta, pentru numele lui Dumnezeu, că mobilizez toată instituția împotriva ta, pînă la portar și femei de serviciu... N-ai fost bătută cînd erai mică, sau n-ai fost bătută în scopuri pedagogice. Eu însă da. Cînd minteam, mă bătea maică-mea și se uita taică-meu. Cînd învățam prost la matematici, mă bătea taică-meu și se uita maică-mea. Uite așa făceau cu schimbul, fiecare pe probleme diferite, dar lovindu-mă în același loc. Dacă am fi fost într-o piesă de Shakespeare, ți-aș fi spus și unde anume mă băteau...

GABRIELA: Așa e viața, Manole...

MANOLE: Ah, cînd spui tu „așa e viața!" — îi vine omului să trăiască o mie de ani. Nu-ți stă bine melancolia, Gabriela!

GABRIELA: Totdeauna dorim ce nu avem și ne plictisim de ceea ce avem...

MANOLE: Tocmai mă gîndeam dacă ai să spui și prostia asta, ca să fie repertoriul complet... Ai spus-o!

GABRIELA: ...căci așa e, cînd avem un lucru, dorim altul pe care nu-l avem...

MANOLE: Plec. Am să mă întorc cînd ai să fii mai inteligentă.

GABRIELA: Nu mă mai iubești?

MANOLE: Nu. Am să te iubesc cînd ai să fii din nou ceea ce ai fost.

GABRIELA: Bine, Manole, bine! De fapt, nici nu-mi placi! Avea dreptate mătușa Cleo cînd spunea că nu trebuie să mă mărit cu tine. Am idealuri mai mari, mult mai mari. Aș vrea ceva ieșit din comun. Aș vrea o aventură ca într-un film franco-italian. Aș vrea un automobil.

MANOLE: Aici e sufletul mătușii Cleo... Ah, de cîte ori văd o ticăloșie, nu știu de ce îmi apare în față mătușa Cleo. Orice ticăloșie ar fi, mătușa Cleo seamănă cu ea. N-am văzut o ticăloșie să nu semene cu mătușa Cleo... Un bărbat cu automobil...

GABRIELA: Da, un bărbat cu automobil. Mă rog, toate cele legate de un automobil. Un bărbat pe care, eventual, să-l și iubesc puțin.

MANOLE: Ca specialist în mecanică, nu te mai înțeleg. De ce trebuie neapărat un sentiment lîngă un automobil? Ce, crezi că fără un sentiment, acolo, o să ai pană de motor? *(Energic.)* Lasă automobilul așa cum e! Nu pîngăriți automobilele! Nu jigniți automobilele!

GABRIELA: Vreau să am o viață senzațională!

MANOLE: Asta nu ești tu, Gabriela, asta e mătușa Cleo! Eu nu văd un automobil în sufletul tău!

GABRIELA: Nu vezi un automobil, în sufletul meu? Și atunci, ce vezi

www.cimec.ro

în sufletul meu?

MANOLE: Știu că o să te mire, că o să te simți puțin jignită, dar eu văd lucruri frumoase în sufletul tău... Văd că vrei să termini facultatea de chimie, văd că vrei să devii campioană republicană. Văd că vrei să te măriți cu un bărbat pe care să-l iubești, un bărbat obișnuit, adică deosebit, ca mine... Un bărbat pe care să vrei să-l iubești și să-ți fie drag cînd deschide poarta casei... Văd că vrei să ai copii, cam vreo șapte, așa.

GABRIELA: Nu-i adevărat! Eu sînt o femeie nostimă, și așa vreau să rămîn. Am avut o convorbire inteligentă, care m-a întărit în această convingere. A fost colosal! Un domn în etate mi-a spus: „dragă Gabriela, ești așa de adorabilă în inconștiența ta! Tu faci nebunii, dar nebuniile-ți stau bine".

MANOLE: Nimănui nu-i stau bine nebuniile!

GABRIELA: Mie, în mod excepțional, da! Dac-aș deveni o femeie obișnuită, n-aș mai avea nici un haz...

MANOLE: Nici nu știi tu ce haz nebun aveai cînd erai o fată obișnuită! Mă topeam după tine, proasto! *(Cu duioșie.)* Hai, Gabriela, lasă prostiile! Hai, Gabriela...

GABRIELA *(îi răspunde cu aceeași duioșie)*: O, nici nu mă gîndesc. Mă duc să caut aventura, gestul gratuit! *(Gabriela pleacă. În urma ei, intră Admiratorul.)*

ADMIRATORUL: Aș vrea să vorbesc cu tovarășa Gabriela Mateescu.

MANOLE: Tovarășa Gabriela Mateescu a plecat!

ADMIRATORUL: Unde?

MANOLE: Să caute aventura! Gestul gratuit!

ADMIRATORUL: Nu se poate! Era o fată așa de simpatică!

MANOLE: Fra foarte simpatică, dar nu mai e chiar atît de simpatică!

ADMIRATORUL: Mă duc după ea! *(Admiratorul o ajunge din urmă.)* Sînt foarte grăbit și foarte fericit, și vreau să vă felicit!

GABRIELA: Totdeauna ești grăbit și fericit!

ADMIRATORUL: Asta e caracteristica mea. Am auzit să ați devenit studentă, și încă studentă la chimie. Vă felicit călduros!

GABRIELA: Felicitarea dumneavoastră e cam tardivă.

ADMIRATORUL: O fi tardivă, dar e sinceră!

GABRIELA: Asta n-are importanță.

ADMIRATORUL: Am fost plecat pe teren.

GABRIELA: Atunci nu sînteți bine informat. M-am retras de la facultate. Mă mai admirați?

ADMIRATORUL: Nu!

GABRIELA: Așa de repede mă dați uitării?

ADMIRATORUL: Bineînțeles, eu nu rup omul de operă... Ah, ce prostie mi-ai făcut, talentato! Și-așa de repede! Am impresia că mergi prea încet și, din cauza asta, te-ajunge prostia din urmă. Atunci n-am făcut nimic!

GABRIELA: Ai uitat victoriile mele? Meciul de baraj?

ADMIRATORUL: Da, le-am uitat. Care victorii? Care meciuri de baraj? Voiam să vă invit să vorbiți tinerilor tocmai despre felul în care împletiți armonios învățătura cu sportul de performanță. Dar văd că nu le mai împletiți!

GABRIELA: Te-am enervat?

ADMIRATORUL: Enervat? Auzi ce expresie, dintre cele două războaie! Enervat! M-ai îndurerat personal, tovarășă Gabriela, și mi-ai dat peste cap programul clubului!

GABRIELA: Te rog să nu te superi din cauza mea!

ADMIRATORUL *(scoate, nu se știe de unde, un buchet de flori)*: Totuși, florile am să vi le dau! Că doar n-am să mă întorc cu ele acasă. Vi le dau fără prea mare plăcere și fără prea mare convingere, dar vi le dau totuși.

GABRIELA: Nu le iau!

ADMIRATORUL: Nu mai face mofturi! Puteai să le refuzi dacă le meritai. Nu-mi plac oamenii care fac un lucru prost și, după aceea, mai sînt și timizi. *(Energic.)* Ia-le, tovarășă Gabriela, căci nu le meriți! Ia-le cu amîndouă mîinile, căci ți le dau din greșeală! *(Gabriela, intimidată, ia florile; Admiratorul pleacă.)*

GHERMAN *(apare brusc, ca din pămînt, împins de mătușa Cleo)*: Domnișoară, v-am ascultat cu maximă atenție și, în acest interval relativ scurt, m-am îndrăgostit de dumneavoastră. Sînt un bărbat serios, cu intenții serioase, cu o situație bunicică și principii la fel de solide. Priviți cu maximă seriozitate pălăria mea. O turtesc, o dau de-a dura, ea se întoarce intactă. Același lucru îl pot spune — evident, după o clipă de gîndire, căci detest pripeala — și despre sentimentele

www.cimec.ro

mele : sînt la fel de trainice, suple și elegante.

ADMIRATORUL *(care s-a întors între timp)* : Și ieftine.

GHERMAN : Nu vă răspund pe loc la această ironie facilă, fiindcă, după cum am precizat de la bun început, detest superficialitatea. *(Către Gabriela.)* Domnișoară, vă iubesc. Vă iubesc așa cum sînteți. Nu vă cer nimic în plus, nu vă cer nimic în minus. Jur că nu vreau nici să vă transform, nici să vă reeduc.

ADMIRATORUL : Atunci ce căuți aici?

GHERMAN *(fără să ia în seamă intervenția Admiratorului)*: A face dintr-o femeie tînără și frumoasă, cum sînteți dumneavoastră, o ființă inteligentă — sau chiar numai rațională — înseamnă a pîngări natura.

ADMIRATORUL : Ai început să mă calci pe nervi. Ascultă, mă, pălărie serioasă, nu ți-e rușine obrazului să-ți fie...

GHERMAN : Domnișoară, simplitatea excesivă a acestui tînăr mă împiedică să-mi dezvălui sentimentele în toată complexitatea lor...

GABRIELA *(Admiratorului)*: Vă rog plecați ! Dumneata ai prea multe laturi pozitive. *(Către Gherman.)* Vă rog, domnule, continuați !

(Admiratorul ia pălăria lui Gherman și-o turtește.)

GHERMAN *(privește liniștit această întîmplare)*: După cum vezi, dragă tinere, pălăria mea a rămas intactă. A rămas intactă fiindcă e o pălărie serioasă, care acoperă un cap serios.

GABRIELA : Plecați, vă rog ! Prezența dumitale nu mai e dorită aici. Acest domn mă atrage prin farmecul necunoscutului... Ia-ți florile înapoi.

ADMIRATORUL : Păstrează-le ! Tot nu le meriți !

GABRIELA *(către Gherman)*: Domnule, vă rog, continuați !

GHERMAN : Da, voi continua ! Noi, cadrele din cooperație, cunoaștem foarte bine sufletul omenesc. Tocmai de aceea am folosit acest scurt răgaz să-mi sistematizez ideile, ca nu cumva, doamne ferește, ideile secundare s-o ia înaintea celor principale. Am de gînd — o, să nu credeți că mi-a venit așa, pe neașteptate, m-am sfătuit și cu mama mea vitregă în această direcție —, am de gînd, repet, să mă așez în genunchi în fața dumneavoastră. La întrebarea dumneavoastră, de ce fac acest gest, vă voi răspunde următoarele : această poziție corespunde cel mai bine stării mele de spirit, cît și sentimentelor de care sînt năpădit. *(Se așază în genunchi.)* Vă iubesc pentru că sînteți superficială, aș putea spune chiar zăpăcită, dacă aș avea speranța că nu o să mă înțelegeți greșit : simt că nu vă interesează altceva decît amorul. N-am să vă ascund că lucrez în cooperație. Munca mea e foarte serioasă și de aceea am nevoie de superficialitate. La serviciu trebuie să mă port frumos cu oamenii, să fiu disciplinat, să mă indigneze cînd unul dintre noi nu dă randament. Nu că nu mi-ar plăcea, dar mă obosește puțin... De aceea, vă iubesc în toată superficialitatea dumneavoastră... care mă va ajuta, domnișoară, să fiu, pînă la ultima suflare a vieții, un om foarte serios.

GABRIELA : Gîndurile dumneavoastră sînt sincere și curate. Am o singură nedumerire și vreau să-mi răspundeți deschis... Nu cumva sînteți și dumneavoastră superficial ?

GHERMAN : Nu, dimpotrivă. Eu sînt foarte serios. Îmi văd numai de munca mea. După terminarea orelor de program citesc lucrări de specialitate, beau un ceai de sunătoare și mă gîndesc la sentimente înălțătoare. Nu beau, nu fumez, nu glumesc, nu sînt afemeiat, nu mă plimb pe străzi fără un scop precis, nu citesc o carte de două ori. Dar tocmai de aceea am nevoie de o ființă cu un temperament exact invers. Eu nu vă cer să fiți inteligentă. Sînt eu destul de inteligent. Eu nu vă cer să vă preocupați de problemele de interes general. De toate astea sînt eu preocupat pînă peste cap. Eu nu vă cer să vă indigneze dacă cuiva i se întîmplă ceva, am să fac eu această operație. Eu nu vă cer decît să-mi umpleți apartamentul meu, format din două camere, baie și bucătărie, cu zăpăceala și inconștiența adorabilei dumneavoastră tinereți. Am muncit de mic și rugămințile mele sînt modeste. Aș îndrăzni să vă cer ca, din cînd în cînd, să aruncați o linguriță de dulceață, sau ce credeți dumneavoastră de cuviință, în șoșonii sau în pantofii mei. Din cînd în cînd, v-aș ruga să-mi zmîngăliți o lucrare importantă, în așa fel, domnișoară, încît să nu mai înțeleg nimic, și, cel puțin o dată pe săptămînă, să dați drumul la apa din baie încît să inunde toată casa.

www.cimec.ro

GABRIELA: Asta e foarte bine. Dacă vrei, pot să produc o inundație chiar și în fiecare zi... Dar dacă se întîmplă să-mi treacă prin cap un gînd serios?

GHERMAN: Păstrează-ți-l! Dacă cumva, prin absurd, vă trec prin cap gînduri serioase, păstrați-le!

GABRIELA: De nici unul să nu țin seama?

GHERMAN: De nici unul, domnișoară! Aceasta este condiția mea. Seriozitatea e domeniul meu de activitate și n-aș vrea să ne încălcăm atribuțiile...

GABRIELA: Dar dacă — să zicem — într-o bună dimineață îmi vine chef să muncesc din nou, sau... știu eu?!...

GHERMAN: Nu, domnișoară! Și mai am o rugăminte, la care țin foarte mult. Aș vrea ca în fiecare dimineață, înainte de a pleca spre ocupațiile mele foarte serioase, să mă trageți de nas. E inutil să vă spun — mi s-ar părea un pleonasm — că, odată cu sentimentele mele, automobilul meu vă stă la dispoziție!

GABRIELA: Da. Automobilul... *(După o scurtă pauză.)* Să vă trag de nas?!

GHERMAN: Da, domnișoară, v-o spun cu toată seriozitatea. Trageți-mă de nas și n-o să regretați. *(Gabriela îl trage de nas.)* M-ați făcut fericit.

GABRIELA: O, dar e atît de simplu!

GHERMAN: E simplu pentru dumneavoastră, care sînteți o fiică a naturii. De zeci de ani încerc să fac și eu o șotie, și nu reușesc. Am vrut și eu odată — și credeți că n-am încercat, domnișoară? — să torn dulceață în pantofii șefului de serviciu. Ce crezi că s-a întîmplat? M-am trezit lustruindu-i. Și mai am o rugăminte, sau mai exact un vis, care mă urmărește încă de pe băncile facultății. *(Scoate o foarfecă.)* Te rog, domnișoară, dacă mă iubești și dacă mă stimezi puțin, taie-mi cravata cu foarfeca. *(Gabriela îi taie cravata cu foarfeca.)* Sînt atît de fericit! *(Îi sărută mîna.)* Dumneata, cu adorabila dumitale superficialitate, ai să-mi ajuți să duc povara seriozității mele. Mai am o rugăminte.

GABRIELA: Mereu ai cîte o rugăminte. Vrei să dau foc casei?

GHERMAN: Nu. Încă nu m-am gîndit la asta. Am o rugăminte mai simplă. Eu am să merg pe stradă, așa, distrat, și dumneata o să-mi pui o piedică... O să fie teribil de amuzant, o să fie un hohot de rîs. Vă e greu?

GABRIELA: Nu. Nicidecum. *(Gherman se plimbă. Gabriela îl ajunge din urmă și-i pune o piedică.)*

GHERMAN: Ah, ce nostim a fost! Era cît pe-aci să cad! Noroc că am fost atent. Vrei să vii puțin în brațele mele serioase? *(Gabriela cade în brațele lui Gherman.)* Juri să fii superficială, să te ții de șotii pînă la sfîrșitul vieții? Juri să-mi pui în fiecare dimineață dulceață în șoșoni sau în galoși?

GABRIELA *(îi aruncă pălăria)*: Îți jur, iubitule! Ah, aventura!

GHERMAN *(după ce pălăria i se așază de la sine putere din nou pe cap)*: Sînt fericit!

GABRIELA: Eu, tovarășe Gherman, iertați-mă că vă spun pe numele de familie, aș vrea ca viața să fie foarte frumoasă. Nu așa, în general, dar concret, foarte concret. Fiecare zi să fie frumoasă și senzațională. Totul poate să fie frumos, chiar și micul dejun. Aș vrea ca aventura asta poetică să fie și mai poetică. Poetică și neprevăzută.

GHERMAN: Cu cea mai mare plăcere! În limita posibilităților, bineînțeles!

GABRIELA: Răpiți-mă!

GHERMAN: Nu înțeleg. Nu mă pricep să răpesc femei.

GABRIELA: Un bărbat trebuie să se priceapă la orice. E singura nebunie pe care vi-o cer...

GHERMAN: Domnișoară, eu sînt un om serios. Eu nu știu să fac șotii.

GABRIELA: Răpește-mă! Aș vrea o răpire frumoasă, ca într-un film franco-italian. Du-te și vezi filmul, și răpește-mă identic.

GHERMAN: Și cînd vrei să te răpesc?

GABRIELA: Păi, mîine!

GHERMAN: Mîine nu pot. E ședința comitetului de bloc.

GABRIELA: Atunci, poimîine!

GHERMAN: Ce e poimîine?

GABRIELA: Joi.

GHERMAN: Joi avem cursuri. S-o lăsăm pe vineri. Vineri, între trei și cinci.

GABRIELA: Ce fel de răpire mai e și asta, între trei și cinci? Ăsta-i matineu, nu răpire. Dacă e aventură, să fie aventură! Noaptea vreau să fiu răpită, la miezul nopții.

GHERMAN: Să trezim oamenii din somn?! Răpirea nu cadrează cu seriozitatea mea.

GABRIELA: Dacă nu mă răpești, nu devin soția ta. Nu ești capabil de

www.cimec.ro

un gest spontan, de avînturi. Eu, cînd iubesc o persoană, sînt în stare să mă duc și pînă la capătul lumii. Tu stai și te întrebi, te sfătuiești cu mămica... Și-acum, du-te! Lucrezi în cooperație și n-ai pic de romantism...

GHERMAN: Domnișoară, nu neg ce-am precizat în declarația mea anterioară.

GABRIELA: Ești fermecător, domnule Gherman. Nu negi declarația anterioară... Iubirea ar trebui să te facă mai simpatic, mai nebun, dar dumneata tot traducător rămîi. Dacă n-ai curajul să mă răpești, să faci o nebunie de dragul meu, n-ai ce căuta în viața mea.

(Gherman dispare intimidat.)

OGARU *(apare ca din pămînt)*: A venit iubirea, domnișoară. Bang-bang! N-auziți chemarea insistentă a dragostei?! De-acolo, din Oltenița, unde locuiesc retras la o rudă de-a mea, chipul dumneavoastră mă torturează, mă urmărește. Am crezut la un moment dat că totul nu e decît rodul imaginației mele bogate... Căci eu, deși locuiesc la Oltenița, sînt un visător, domnișoară... Și, deodată, brusc, vă zăresc... Ea există!! Fata din vis există! *(Gabriela izbucnește în rîs.)* De ce rîdeți, domnișoară?

GABRIELA: Toate ar fi cum ar fi, dar de ce locuiți la Oltenița?

OGARU: Mi-a plăcut să trăiesc retras... Prezența oamenilor mă obosește. Zgomotele mă trezesc din lumea mea de basm.. Lîngă locuința mea se află un pîrîu și pe malul respectivei ape stau ceasuri întregi meditînd... Eu sînt Aventura, domnișoară... Am, vă dau cuvîntul meu de onoare, un suflet de trubadur. Tînjesc după poezie, după gondole, după baluri la Veneția, în sala dogilor, după orhidee, tablouri celebre, alcool, după tot ce e frumos în viață...

GABRIELA: A, trubadurii, trubadurii! Chiar și cei din secolul optsprezece erau foarte simpatici!

OGARU: Eu, domnișoară, sînt ultimul trubadur, și nu mi-e rușine s-o recunosc... E așa de trist să fii ultimul trubadur! Unde sînt trubadurii, domnișoară?

GABRIELA: Nu știu. Parcă i-a înghițit pămîntul...

OGARU *(zîmbet dureros)*: Eu sînt ultimul trubadur și dumneata ultima femeie care se îndrăgostește de-un trubadur. Cîndva, vă veți aduce aminte de această întîmplare și, în timp ce o lacrimă vi se va prelinge pe obraz, veți spune: „Am cunoscut un om ciudat".

GABRIELA: Și ce-ai să-mi cînți?

OGARU: Cîntece de dragoste. Numai cîntece de dragoste. Căci dragostea e singurul lucru serios. Restul e zădărnicie...

GABRIELA *(se înfurie)*: Da?! Și sportul nu?! *(Vrea să plece.)* Sportul nu e un lucru serios?!

OGARU *(fuge după ea)*: Da, domnișoară. Dragostea și sportul. Pe aceste două... coloane se sprijină globul pămîntesc... Nu rîdeți de mine, domnișoară. Am fost copil și am rămas un copil. Am făcut armata la artilerie, dar am rămas tot un copil... Sînt un trubadur, iubiți-mă... Fiecare clipă trebuie trăită cu frenezie, căci numai în frenezie... Am să te urmăresc permanent... ți-o jur... Dacă te transferă, nu mă uita...

GABRIELA: Dacă mă transferă, te uit...

OGARU: Uitarea femeilor e dulce ca o floare de iasomie... Nu mi-o luați în nume de rău dacă vă dezgolesc cu privirea?! Vă iubesc enorm, deși nici cuvîntul „enorm"... Vă ador, nu, nici cuvîntul „ador" nu exprimă tot clocotul... A... cuvintele. Nu găsesc cuvintele...

GABRIELA: Iubesc o altă persoană...

OGARU: Nu cred. Ar fi prea crud... Ești anume făcută pentru mine. Statura, chiar timbrul vocii...

GABRIELA: Nu știu nimic. Eu sînt femeie...

OGARU: Cu atît mai bine. Asta vă și diferențiază...

GABRIELA: Noi, femeile, sîntem ființe slabe. Nu știm pe cine iubim...

OGARU: A, eternul femin... Am să te răpesc, domnișoară!...

GABRIELA *(topită)*: Da?! Ai să mă răpești? O, mai spune o dată, de două ori, pînă la saturație...

OGARU: Am să te răpesc, domnișoară. Ca un vechi și încercat trubadur... Am să te răpesc!

GABRIELA *(bate fericită din palme)*: Așta zic și eu romantism! Vai ce bine-mi pare... Am să fiu răpită! Cu asta m-ai cucerit, o, ciudatule necunoscut! *(Înaintează fericită spre mijlocul scenei.)* Ah, aventura! Am să fiu răpită ca într-o coproducție franco-italiană!

CORTINA

www.cimec.ro

TABLOUL 4

Același decor din tabloul 2. Locuința mătușii Cleo. Mătușa Cleo, Ogaru.

OGARU: Bună seara, Cleo, bună seara. Am o surpriză pentru tine.

MĂTUȘA CLEO: Doctorul mi-a interzis șocurile sufletești. Așa că, te rog, nu fi prea brusc cu mine, nu mă lua tare de la început, pregătește-mă.

OGARU: Am senzația că viclenia mea a început să meargă. Știi că la un moment dat se împotmolise rău de tot. Mă miram și eu: ce-i cu tine, mă Ogarule?

MĂTUȘA CLEO: Adică? Ai intrat undeva gestionar?

OGARU: Nu. Nu mai am planuri așa de mari. Am devenit un om modest. Sînt hotărît să rămîn un om modest pînă la sfîrșitul vieții.

MĂTUȘA CLEO *(profund jignită)*: Un individ care-și vede lungul nasului?! Ah, ce oribil... Cum ai putut tu, Adolf, care la Băile Herculane...

OGARU: Nu disprețui sentimentele mărunte. Și din modestie se pot scoate bani frumoși... O iubesc pe Gabriela!

MĂTUȘA CLEO: Ei, nu mai spune! Ia te uită, mititelul de el!

OGARU: Da. O iubesc. Întîi a fost iubirea spontană și pe urmă avantajele inevitabile. De ce s-o iau de la avantaj spre iubire, cînd pot s-o iau de la iubire spre avantaj? Tot acolo ajungi, și e și mai frumos. Nimeni nu poate să mi-o ia în nume de rău. Iubesc, iubesc, iubesc! Avantajele sînt mici, dar solide. Ea o să muncească și eu am să citesc „Informația Bucureștiului".

MĂTUȘA CLEO: O iubești sincer?

OGARU *(parcă speriat de această întrebare)*: Da, sincer. E tînără, e frumoasă, ce interes aș avea să fiu ipocrit? Cînd sinceritatea coincide cu interesul, de ce să nu fiu sincer?! Aș fi prost dacă n-aș fi sincer... E bună și sinceritatea... Las-o acolo, să zacă în suflet, că doar n-o fi m[illegible]arte de om...

MĂTUȘA CLEO: Ai vorbit și cu Gabriela?

OGARU: Puțin, puțin. Dar în sufletul meu a mijit speranța.

MĂTUȘA CLEO: Dar tu ce crezi, dragă Adolf? Că eu dorm?! Recunosc că mă leagă de tine amintiri foarte plăcute, dar asta nu înseamnă că eu dorm. Nu dorm, Adolf. Veghez. O să mă crezi, n-o să mă crezi, o să mă socoți o nebună, dar află că mă gîndesc la interesul meu mai mult decît la interesul tău. Nu sînt de acord cu această căsnicie. Nici măcar liber-profesionist nu ești... Adolf, Adolf, cum ai putut face una ca asta? Tu, care mi-ai mîngîiat de atîtea ori creștetul capului!?

OGARU: Nimic nu mă împiedică să te mîngîi în continuare. Îți spun sincer de ce am făcut-o. N-am avut altă soluție. Am nevoie de cineva care să mă iubească și să mă întrețină; tu, Cleo, ar trebui să înțelegi asta. Îmi pare rău că te-am lovit pe la spate, tocmai pe tine, pe care cîndva te-am adorat zile întregi, fără nici un gînd ascuns...

MĂTUȘA CLEO: Habar n-ai cum să lovești pe la spate. Păcat de întunericul care zace în sufletul tău, zău așa!

OGARU *(curiozitate copilărească)*: N-am procedat bine?

MĂTUȘA CLEO: Nu. Am avut grijă să-i explic Gabrielei că tu ești un produs tipic al moralei burgheze, că vrei să trăiești pe spinarea ei... Și pe ce te bazai tu, nepricopsitule?

www.cimec.ro

Numai pe faptul că eşti bătrîn şi sărac?!

OGARU: Nu. Mă bazez pe farmecul meu personal. Dar, după cum văd, şi tu vrei să trăieşti pe spinarea ei...

MĂTUŞA CLEO: Da. Dar eu am acest drept. Eu am ţinut-o în braţe, am legănat-o, am plimbat-o, şi tu vrei să vii la de-a gata! Lasă-te păgubaş, Adolf... Dac-ai fi reuşit, te-ai fi purtat cu mine ca un cîine.

OGARU: Cîinele e animalul meu preferat.

MĂTUŞA CLEO: M-ai fi izgonit a doua zi după căsnicie.

OGARU: Da, probabil. Evident.

MĂTUŞA CLEO: Du-te, Adolf, du-te. Ah, Adolf, nici ipocrit nu ştii să fii. Unde ţi-e, Adolf, ipocrizia?! Ai rămas la nivelul locomotivei cu aburi. Pe cînd eu, eu sînt elastică, ţin pasul cu toate cuceririle civilizaţiei. Du-te! Du-te, eşti un fante de modă veche.

OGARU: Aş putea să spun Gabrielei cîteva cuvinte?

MĂTUŞA CLEO: Nu. Prezenţa ta îi produce scîrbă. Am avut eu grijă de asta. Du-te, du-te, du-te şi repară-te.

OGARU: M-ai jignit, Cleo, în tot ce aveam eu mai intim. Dar m-ai şi ambiţionat. Jignirea ta parcă mi-a dat aripi. Am să devin un fante modern. Am să învăţ, am să iau totul de la început. Află că nu mă dau bătut! Am să-ţi răpesc nepoata!

MĂTUŞA CLEO: Niciodată! Du-te. Du-te, eşti un fante de modă veche.

TABLOUL 5

Biroul lui Gherman. Mătuşa Cleo, Gherman, apoi Manole.

MĂTUŞA CLEO: Sînt nenorocită, întocmai ca un cîine alungat iarna din casă.

GHERMAN: Şi eu sufăr, dar nu găsesc un termen de comparaţie.

MĂTUŞA CLEO: Lasă asta! O să găseşti tu un termen de comparaţie...

GHERMAN: Nu, doamnă, n-am să mai găsesc. Nu mai sînt la vîrsta cînd termenii de comparaţie se găsesc pe toate drumurile... M-aţi trădat, doamnă, m-aţi indus în eroare... V-am făcut cadouri frumoase, dar Gabriela tot nu mă iubeşte. Unde sînt sentimentele promise?

MĂTUŞA CLEO *(indignată)*: Parcă o femeie ştie ce spune cînd probează ceva care o întinereşte cu cîţiva ani!?... Sentimentele nu se cîştigă prin bani. N-am să vă dau jacheta înapoi...

GHERMAN: Nu e vorba de jachetă, e vorba cît m-a costat jacheta. V-am trimis şi în croazieră, prin O.N.T. „Carpaţi", la Soci şi la Batumi.

MĂTUŞA CLEO: O, nu-mi aminti de excursia aceea. E suficient c-am văzut atîtea plante exotice, cactuşi şi palmieri...

GHERMAN: A... şi întotdeauna aveam o sumbră presimţire cînd scoteam banii de la C.E.C.

MĂTUŞA CLEO: Nu înţeleg de ce ţipi la mine. Ţipă la alea care nu te apreciază, nu la mine... Eu vreau să fii ginerele meu, vreau... De aceea am şi venit la tine, cu sufletul la gură, în timpul orelor de birou... Răpeşte-o pe Gabriela! Dacă n-o răpeşti tu, o răpeşte Ogaru...

GHERMAN: Asta nu cadrează cu seriozitatea mea.

MĂTUŞA CLEO: Dacă nu cadrează, o pierzi!... Gabriela vrea ceva romantic. Ascultaţi sfatul meu... Dacă nu-l ascultaţi, o pierdeţi definitiv... şi eu jacheta nu v-o dau înapoi... *(Gherman izbucneşte în rîs.)* Vai, domnule Gherman, nu rîdeţi, mi se face frică. Totdeauna cînd rîdeţi dumneavoastră, se întîmplă o nenorocire... Cînd aţi mai rîs o dată, mi-a scăpat serviciul de cristal din mînă. *(Gherman rîde.)* Mi-e frică, domnule Gherman. Mi-e frică. *(Cleo dispare. Intră Manole.)*

GHERMAN *(la telefon; devine brusc serios)*: Da... da... să vedem... Se poate? E de presupus, dar nu este exclus. Oare? Crezi? Oricum... Desigur. Treptat-treptat. Eu? Personal, da... da... da... Desigur... Poate. Eventual. Sigur.

MANOLE: Salutare, Gherman... *(Îi examinează înfăţişarea.)* La costumul ăsta gri ţi-ar trebui nişte ochi căprui.

GHERMAN: Eleganţa nu e un lux, ci o necesitate.

MANOLE: Da, da. Vorbeşti numai în formule pretenţioase... Tovarăşi, problema mai are un aspect, are două aspecte... Cînd ne-am resemnat cu ideea că are două aspecte, vedem că are trei aspecte. Problema mai are o latură, şi încă o latură... Măcar, te-au mai retrogradat?!

GHERMAN: Situaţia era de aşa natură...

MANOLE: Da? Mă miram eu de ce arăţi aşa tînăr! Să ştii că aşa retrogradat îţi stă mai bine. Te des-

www.cimec.ro

chide la față... Gherman, ție începe să nu-ți mai stea bine viața... Unora nu le stă bine cu pălărie; altora, cu haine la două rînduri; altora, cu pantaloni bufanți; unora, să danseze; pe tine începe să nu te mai prindă viața. O să mergi pe stradă și o să izbucnească oamenii în rîs. N-o să-ți mai stea bine să mergi pe stradă, n-o să te mai prindă să intri într-un magazin și să întrebi dacă au venit portocale, ca să nu mai vorbesc de alte domenii de activitate ale naturii umane...

GHERMAN: La serviciu sînt un om corect.

MANOLE: Apropo de laturile tale pozitive. Ai terminat traducerea? Cabinetul tehnic o cere cu insistență. Ei știu că lui Manole nu-i place tînjeala.

GHERMAN: Nu. Am probleme personale.

MANOLE: Tu, probleme personale?! Vorbești serios, Gherman? Tu, probleme personale?!

GHERMAN: Da. M-a ajuns și pe mine... În puține cuvinte, iubesc. Ai cuvîntul meu de traducător că nu exagerez cu nimic.

MANOLE *(uimire maximă)*: Bravo, Gherman, ești cineva... Nu mă așteptam la una ca asta de la tine.

GHERMAN: Iubesc. Nu văd ce-aș mai avea de adăugat.

MANOLE *(după o clipă de tăcere)*: Dar nu crezi că e prea devreme?!

GHERMAN: Iubirea e ca și moartea. Nu ne-ntreabă cînd sosește. Și-n altă ordine de idei, împlinesc la toamnă patruzeci și cinci de ani.

MANOLE: E devreme, Gherman, e foarte devreme. Cum, ai patruzeci și cinci de ani și te-ai și îndrăgostit?!

GHERMAN: Ființa aceea mă răscolește, literalmente... Manole, tu ai trăit la mahala, ești mai deprins cu povești de astea... Ador o ființă ieșită din comun. Ea e zburdalnică și eu nu sînt prea zburdalnic. Am încercat de multe ori să mă zbengui, dar n-am dat rezultate. Poate o cunoști și tu, e sportivă ca și tine, dar nu vreau să dau nume, nu vreau să se interpreteze. Are niște idei ființa asta... M-a rugat s-o răpesc. Eu, om serios, care sînt și președintele comitetului de bloc, n-am de unde să știu cum se răpește o femeie.

MANOLE: Dacă nu știi, n-o răpi...

GHERMAN: Ușor de zis... O, dacă n-o răpesc, se spulberă sentimentul. Și așa e el într-o fază incipientă...

MANOLE: Dar ea te iubește?

GHERMAN: Ea, evident, nu. Cum o să mă iubească?! Ce-ar putea găsi atrăgător la mine? Am vorbit cu mătușa ei, mătușa Cleo... Ce nume ciudat... Sper ca în acest fel... Dar trebuie s-o răpesc: dacă n-o răpesc eu, o răpește altu'...

MANOLE *(neînțelegînd despre cine e vorba)*: Te ajutăm! Te ajutăm! Am multe treburi. Dar îmi fac timp și te ajut!

GHERMAN: Manole?! Nu găsesc cuvinte ca să-ți mulțumesc...

MANOLE: Te ajut eu, Gherman. Ai să vezi ce răpire frumoasă o să facem noi doi...

GHERMAN *(dramatic)*: Cu ce-aș putea să vă mulțumesc!

MANOLE *(vesel)*: Cu nimic, Gherman. Cu nimic!

TABLOUL 6

În preajma locuinței Gabrielei, apoi, în locuința acesteia. În apropiere, strada, orașul, necunoscutul, aventura.

MANOLE: Mă simt colosal! E o noapte fără lună, făcută parcă pentru răpiri. Nici nu știi ce plăcere e să vezi un om atît de serios ca dumneata, îndrăgostit și pus pe șotii.

GHERMAN: Iubesc, dar sînt surmenat. Hai, tovarășe Manole, s-o răpim mai repede... Dar nu știu să mă comport... Să fiu romantic sau ușor blazat?

MANOLE: Asta n-are importanță. Sănătate să fie. Unde sînt măștile, c-aveam și niște măști. Nu-s la tine?

GHERMAN *(scandalizat)*: Cum or să fie la mine?!

MANOLE: Vezi, domnule, în rucsac. Trebuie să fie în rucsac. Eu le-am pus, cu mîna mea.

GHERMAN: Ai dreptate, trebuie să ne mascăm. *(Cu chiu cu vai, sar amîndoi gardul.)*

MANOLE *(după ce a sărit gardul)*: Ce-ai făcut, măi omule, ai uitat

www.cimec.ro

scara? Unde-ai mai văzut tu îndrăgostit care să uite scara?!

GHERMAN: Am avut o clipă de ezitare.

MANOLE: Adu scara încoace și pune-o lîngă fereastră. Adu odată scara, domnule, ce naiba faci acolo? *(Gherman aduce, în sfîrșit, scara și sare din nou gardul. Manole, la ușă, citește cu voce tare: „Pentru familia Mateescu sunați de trei ori".)*

GHERMAN: Or să se sperie cînd or să ne vadă mascați.

MANOLE: Citeodată trebuie și puțină groază. *(Sună.)*

MĂTUȘA CLEO *(deschide ușa)*: A, credeam că sînt niște vecini. M-am speriat puțin. Poftiți, vă rog, faceți-vă comozi.

GHERMAN: Noi.. sîntem bandiți. Sărut mîinile.

MĂTUȘA CLEO *(îl recunoaște pe Gherman, căruia i-a alunecat masca)*: Da, văd... Mi-a venit inima la loc. De cînd tot vă așteptam. Credeam că nu mai veniți și ne pregăteam de culcare.

GHERMAN *(aranjîndu-și masca)*: Eu sînt un om serios. De cîte ori spun ceva, mă țin de cuvînt... O singură dată mi s-a întîmplat să nu mă țin de cuvînt...

MANOLE: Vă rog să ne scuzați pentru întîrziere. Eu sînt de vină. Mi-a venit o rudă din provincie.

GHERMAN *(i-a căzut masca)*: Am venit să vă răpim nepoata. Ne scuzați pentru deranj.

MĂTUȘA CLEO: Domnule Gherman, manierele dumneavoastră distinse mă uimesc. Deranj? Nu-i nici un deranj. Poftiți, poftiți, vă rog!

GABRIELA *(apare în pragul ușii, îl surprinde chinuindu-se să-și aranjeze masca)*: A, domnul Gherman. De dragul meu, ai trecut peste seriozitatea care te caracteriza... Am să mă îndrăgostesc brusc de dumneavoastră, ca văduva aceea engleză de Richard al III-lea.

MANOLE *(în felul în care intervine, se vede strădania lui de a nu fi observat de Gabriela)*: Acum, cînd vrei s-o răpești, spune-i și tu ceva ieșit din comun.

GHERMAN *(se așază pe un fotoliu, răsuflă din greu)*: Fii serios, Manole. De-abia mă mai țin picioarele.

MANOLE *(către mătușa Cleo)*: Cum e timpul la București?

MĂTUȘA CLEO: A nins la Brașov.

GHERMAN *(cu distincție)*: Cum ați călătorit? S-a urcat multă lume la Cîmpina?

MĂTUȘA CLEO: O, da, Cîmpina e nod de cale ferată.

MANOLE *(inspectînd camera)*: După cum văd, iubiți pictura. Aveți și-un Necșulescu autentic.

MĂTUȘA CLEO: Cît timp a trăit, soțul meu a iubit arta, de-abia după moarte... De-acolo din mormînt aud în mod permanent o voce: „Iubește arta, Cleo!" Dacă n-ar fi mort, și acum aș fi fericită în brațele lui.

GABRIELA *(puțin dezamăgită)*: Aș vrea ceva mai romantic, mai deosebit.

MANOLE: Facem și noi ce putem.

GHERMAN *(care simte nevoia să nu dezamăgească pe Gabriela)*: O să fie foarte frumos, n-avea nici o grijă. Amice, spune dumneata fraza aia grosolană, care nu cadrează cu seriozitatea mea.

MANOLE: Mortii cu morții, viii cu viii. Ne faceți o cafeluță?

MĂTUȘA CLEO: Nu vreți mai bine o dulceață? Nu că n-aș avea cafea în casă, dar cafeaua trebuie preparată și durează mai mult, pe cînd o farfurie de dulceață, nu știu cum să fac să mă-nțelegeți, e mult mai comod... pentru mine.

GABRIELA *(în continuare, dezamăgită)*: Frumos, foarte frumos... Eu aștept să fiu răpită, și voi vreți cîte o cafeluță.

GHERMAN: Un stimulent e-ntotdeauna binevenit...

GABRIELA *(practică)*: Cum procedăm? Veniți voi sus să mă luați cu forța, sau cobor eu de bună-voie?... Gherman, fii bărbat; Gherman, fii năpraznic dacă vrei să te mai iubesc... Gherman, nu mai fi mototol; Gherman...

GHERMAN: Cu cea mai mare plăcere. *(Simte nevoia să fie năpraznic. Către mătușa Cleo.)* O iubesc pe Gabriela...

GABRIELA: Eu am să lipsesc cîteva secunde. Nădăjduiesc, domnule Gherman, că în acest scurt timp veți deveni mai interesant.

GHERMAN *(se întoarce către mătușa Cleo, hotărît să ia taurul de coarne)*: Doamnă, pot să vă spun că, deși sînt un individ pretențios, eu iubesc. Dar dumneavoastră, fără să-nțeleg raționamentele, vreți să vă așezați în calea fericirii mele...

www.cimec.ro

MĂTUȘA CLEO *(profund uimită):* Nu-i adevărat, domnule Gherman. Nu ne-am înțeles noi... ?! Ce dracu'...

GHERMAN: Nu-i adevărat. Sînteți împotriva acestei căsnicii.

MĂTUȘA CLEO: Sînt cu toată inima pentru această căsnicie. Întotdeauna am tînjit după un ginere cu care să pot să mă-nțeleg.

MANOLE *(pune paie pe foc):* De fapt, nu sînteți de acord. Sub pretext că sînteți de acord, în realitate nu sînteți de acord. Iar pe domnul Gherman nu-l socotiți un ginere potrivit.

MĂTUȘA CLEO *(indignată):* Nu-l găsesc potrivit?! Eu nu-l găsesc potrivit?!

GABRIELA *(apare pentru o clipă):* Ai mai făcut progrese?

GHERMAN: Progresăm, progresăm.

MANOLE: Doamnă, de ce să mai lungim vorba cu explicații inutile! Sînteți convinsă că nepoata dumneavoastră ar fi meritat o soartă mai bună. Un academician, sau un compozitor de muzică ușoară.

MĂTUȘA CLEO *(respinge acuzația):* Din partea mea, poate să aibă și bani foarte mulți. Principalul e să fie om detreabă.

MANOLE: Deci, nu sînteți de acord. O să trebuiască s-o luăm cu forța pe Gabriela.

MĂTUȘA CLEO: Dar sînt de acord. Sînt de acord, cu cea mai mare plăcere.

GHERMAN *(trage singura concluzie logică ce se impune):* Deci, nu vrei să-ți schimbi poziția. Leag-o!

(Apare Gabriela, doar pentru o clipă. Bate din palme, încîntată.)

GABRIELA: Vai, ce frumos! Vai, ce frumos! În sfîrșit, începe să semene cu o răpire.

MANOLE *(către mătușa Cleo):* Să vă învățați minte să vă mai așezați altă dată în calea iubirii.

MĂTUȘA CLEO: Domnule Gherman, eu vă stimez. Chiar fără automobil, eu vă stimez.

GHERMAN: Toate au o limită, leag-o burduf!

MANOLE: Eu n-o leg.

GHERMAN: Eu nu mă pricep la operațiile practice. Îmi lipsește deprinderea. Nu mă trăda, amice! Am să te laud cu primul prilej.

MANOLE: N-am ajuns așa de rău încît să mă lauzi tu.

MĂTUȘA CLEO *(uită că e victimă):* Cînd domnul Gherman vă roagă ceva...

GHERMAN: Te rog, amice, leag-o! E o clipă decisivă în viața mea.

MANOLE: Mi s-a făcut milă. Am eu obiceiul ăsta prost să m-apuce mila cînd nu trebuie! *(O leagă pe mătușa Cleo.)*

GABRIELA *(apare din nou):* Ah, dar ce încet vă mișcați... Am început să mă plictisesc...

GHERMAN: Ai puțină răbdare. Acuma te legăm și pe tine...

GABRIELA: Vai, ce amuzant! Vai, ce amuzant! Puteați să găsiți ceva mai interesant, dar fie și-așa...

GHERMAN: Scumpe colega, mai fă-mi și acest serviciu. Cunoști dictonul latin: „serviciu contra serviciu..." Nu e un joc de cuvinte, e ceva foarte sincer...

MANOLE: Îți fac acest serviciu, cu o singură condiție: ca dumneata să nu-mi faci nici un serviciu... S-a terminat sfoara! Cu ce vrei s-o leg?

GHERMAN: Dragă prietene, de cîte ori ți-am spus cînd am enumerat datele problemei: sforicica, amice, sforicica!

MANOLE: N-avem sfoară.

GABRIELA *(plictisită, ia o carte din bibliotecă):* Ah, e așa de trepidant încît m-am apucat să citesc...

GHERMAN *(vrînd s-o liniștească):* Citește, dragă, căci lectura...

MANOLE: Situația este foarte gravă, domnule Gherman. Absența sforii ne strică tot planul. Ce facem?

GHERMAN *(se ridică în picioare. Se îndreaptă, cu solemnitate, spre Gabriela):* Iartă-mă, Gabriela, că în această clipă grea apelez la tine... *(Gabriela e absorbită de lectură.)* Eu am venit la tine cu sufletul deschis, și tu citești clasici ai literaturii universale...

GABRIELA: Te-ascult, te-ascult...

GHERMAN: E tragic pentru mine că trebuie să apelez tocmai la dumneata... O să pui la îndoială sensibilitatea, și dacă nu sensibilitatea, simțul meu practic... Eu vreau să te răpesc, așa cum mi-ai cerut tu. Eu vreau să te răpesc, dar nu am sfoara necesară. Dă-mi tu sfoara necesară, și-am să te răpesc ca-n basme.

GABRIELA *(profund jignită):* N-ai pic de romantism, domnule Gherman. Degeaba lucrezi în cooperație, n-ai pic de romantism. La mine vii să ceri sfoara necesară?! Mie, care sînt o fire visătoare...

MANOLE: Nu spune nimeni că nu ești visătoare, dar n-avem sfoară. Vrei să fii răpită? Ne dai sfoară.

www.cimec.ro

Nu vrei să fii răpită? Nu ne dai sfoară.

GABRIELA: Nu mai vreau să fiu răpită.

GHERMAN: Dar mă jignești, draga mea. Nu face una ca asta.

GABRIELA: Gata! M-am plictisit! Nu mai vreau să fiu răpită.

GHERMAN: Nu te gîndești că asta lovește în amorul meu propriu? *(Către Manole.)* Dragă prietene, trebuie să facem ceva.

MANOLE: Nu mai am nici o idee.

GHERMAN: Am o idee. Dezleag-o pe mătușa Cleo. Cu sfoara de la mătușa Cleo, o răpim pe nepoată!

GABRIELA: Asta e scandalos! Asta e scandalos!

GHERMAN: Înțelege și tu, dragă Gabriela, nu mai fi așa mofturoasă. Dacă n-avem suficientă sfoară...

GABRIELA *(obosită)*: Bine. Faceți ce vreți, numai terminați odată.

MANOLE *(o dezleagă pe mătușa Cleo)*: Să nu credeți că v-am eliberat. Ura noastră a rămas intactă. Stați tot așa, nu mișcați mîinile.

GHERMAN: Stimată doamnă, vă rog să nu părăsiți locul stabilit.

MĂTUȘA CLEO *(străluminată de o presimțire grea)*: Aș vrea să văd de păsări. Mi se pare c-am lăsat cotețul deschis. Mă duc, văd și mă-ntorc.

MANOLE: Rămîi. Nici o pasăre, vicleano! În sfîrșit, stimată domnișoară, a venit și clipa cea solemnă, cînd, în sfîrșit, putem să vă răpim...

GABRIELA *(se uită la ceas)*: Era și timpul...

MANOLE: Sînt convins că această clipă va fi una din amintirile frumoase care vă vor îndulci bătrînețile...

GABRIELA: Ah, leagă-mă odată și nu mai vorbi atîta...

MANOLE: Dacă sentimentele mă copleșesc... *(În sfîrșit, Manole o leagă pe Gabriela. Către Gherman.)* Gata, le-am legat pe amîndouă. *(Gherman nu răspunde.)* V-am legat iubita. Trebuie s-o transportăm. Unde-o transportăm, domnule Gherman? *(Gherman a adormit. Manole îl zgîlțîie.)* Vă rog solemn, stimate tovarășe Gherman, treziți-vă...

GABRIELA *(îndurerată)*: Doamne Dumnezeule, a adormit...

MANOLE: Ăsta e tristul adevăr...

MĂTUȘA CLEO *(smulgîndu-și părul)*: Sînt pedepsită pentru egoismul meu. Ar fi trebuit să-i fac o cafea, să trec peste orice și să-i fac o cafea. Dacă-i făceam o cafea, o sorbea, nu dormea, nu se compromitea, și pe Gabriela o iubea... Așa-mi trebuie!... *(Manole își smulge masca.)*

GABRIELA *(speriată, se dă cîțiva pași înapoi)*: Manole, ce cauți tu aici? Ce cauți aici, Manole?

MANOLE *(arată, calm, spre Gherman)*: Aventura ta doarme... Privește ce aventură somnoroasă!... Așa, legată burduf, ești fermecătoare...

GABRIELA: Mie îmi stă bine cu orice.

MĂTUȘA CLEO *(își revine, în sfîrșit)*: Cum îndrăznești să vii în casa mea dacă nu ți s-a mărit încadrarea?

GABRIELA: Lasă, mătușă, salariul de bază... Manole, dezleagă-mă! Pentru tot ce-a fost frumos între noi, dezleagă-mă!

MĂTUȘA CLEO: Trezește-te, Gherman!... Doamne, ce somn bun are... Pe de-o parte îl admir, pe de altă parte mă scoate din sărite...

GABRIELA: Manole, dezleagă-mă! Te rog, Manole! Sînt caraghioasă, Manole, și n-ai să mă iubești! Poziția mea, legată burduf, o să ți se întipărească în memorie...

MANOLE: Asta și vreau! Tu ai vrut aventura, neprevăzutul... Satură-te de aventură. Ai vrut aventură?! Satură-te de aventură!

MĂTUȘA CLEO *(vine aproape de Gherman și, cuprinsă de un sincer și inexplicabil sentiment matern, cîntă)*:

Vin tu rață,
De-l răsfață
Și tu peșce
De mi-l crește...

OGARU *(deschide ușa violent în timp ce Manole se dă la o parte)*: Am venit să te răpesc. Te rog să mă scuzi, Gabriela. Personalul de Oltenița a avut întîrziere.

GABRIELA: Sînt deja răpită.

MANOLE *(iese la lumină)*: Nu-i nimic. Te mai răpește o dată și Ogaru. Mătușa Cleo se va împotrivi din nou, tu vei face din nou pe mofturoasa...

MĂTUȘA CLEO *(sare ca o leoaică)*: De data aceasta sînt cu adevărat împotrivă. Ah, Gherman, de ce nu ești treaz, ca să vezi ce s-a ales din dragostea ta!

(Gabriela, năpădită de ridicol, fuge.)

OGARU: Îl adoră pe Gherman, așa somnoros cum e...

MANOLE *(ca și cum n-ar fi auzit declarația lui Ogaru)*: Cum o mai duceți cu sănătatea?

OGARU: Dorința de a vă ajuta efectiv m-a silit să fac acest pas. Conștiința

www.cimec.ro

îmi spunea: du-te, Ogarule, nu mai sta pe loc...

MANOLE *(tare)*: V-am întrebat cum o duceți cu sănătatea! De ce vă eschivați? De ce nu-mi răspundeți în mod sincer?

OGARU: Datoria, tovarășe Manole, m-a făcut să uit incidentul acela...

MANOLE *(pierzîndu-și răbdarea, îl ia de guler)*: Ascultă, domnule Ogaru, eu vorbesc serios. Ai de gînd să-mi spui cum o duci cu sănătatea sau n-ai de gînd?

OGARU *(învins)*: Bine.

MANOLE: Atunci, vă rog să mințiți mai departe.

OGARU: Cum adică să mint mai departe?!

MANOLE: Foarte bine. N-ați terminat toată minciuna, mai aveți de mințit. Am o singură rugăminte. Dacă vreți să mințiți mai scurt și mai concret. Cu alte cuvinte, dacă vreți să mințiți la obiect. Să nu debitați toate minciunile, ci numai cele absolut necesare.

OGARU: Eu nu mint niciodată!

MANOLE: Niciodată? Spune și tu întotdeauna, că tot acolo ajungi.

OGARU: Și cum, nu credeți în sinceritatea mea?

MANOLE: Nu. Dar ce, mă crezi nebun? Dar asta n-are importanță. Mințiți, vă rog, în continuare.

OGARU: Tovarășe Manole, știu că aveți o părere proastă despre mine.

MANOLE: Ca să fiu exact, detestabilă.

OGARU: Detestabilă? Totuși, eu trec peste această părere.

MANOLE: Foarte rău faci, ar trebui să te superi și să pleci.

OGARU: Să mă supăr și să plec? Trec peste jignire, tovarășe Manole. Că dacă te simți jignit la mijlocul drumului nu faci nimic. Cînd desfaci o jignire totdeauna găsești în ea o informație prețioasă. Eu compar jignirea cu miezul unei nuci. Am venit la dumneavoastră cu sufletul curat.

MANOLE: Minți, Ogaru, minți!

OGARU *(dezamăgit ca un copil)*: S-a observat? Ah, și cît am lucrat la minciuna asta! Cît am cîntărit fiecare frază... Nopți întregi am lucrat la minciuna asta... A, nu mai merge, nu mai merge. Are dreptate Cleo cînd spune că sînt un individ de modă veche.

MĂTUȘA CLEO: Trezește-te, Gherman! Dragul meu ginere, trezește-te!

MANOLE: Degeaba, stimată doamnă, degeaba!

MĂTUȘA CLEO *(respinge parcă o acuzație)*: Nu vreau să-mi ceară jacheta înapoi, nu vreau. Mai bine o port eu duminica la un spectacol sau la o vizită decît să i-o dau înapoi.

MANOLE: Stimată doamnă, în locul dumneavoastră aș plînge cu lacrimi, în hohote. Nu v-a reușit afacerea...

MĂTUȘA CLEO: Totdeauna mi-a fost frică de dumneata. Manole, Manole, știam eu că de-aici mi se trage toată nenorocirea. Nu degeaba sînt eu superstițioasă.

OGARU *(își face reintrarea de-acolo, de la locul lui modest)*: Tovarășe Manole, atît mătușa Cleo cît și domnul Gherman sînt niște canalii. Aceasta e părerea mea.

MANOLE *(imitîndu-i candoarea vicleană)*: Iarăși minți, Ogarule!

OGARU *(cu aceeași uimire copilărească)*: N-am fost convingător?

MANOLE: Nu, n-ai fost convingător.

OGARU: Am încercat cu minciuna, n-a mers. Am încercat cu adevărul, n-a mers. Am încercat cu ipocrizia, am încercat cu gingășia. N-a mers. Dracu' s-o ia de viață! Nu mai merge! Mă-ntorc iarăși la locul meu modest. Acolo, într-un colțișor, e locul meu. *(Se reîntoarce la locul lui.)*

MĂTUȘA CLEO *(fără indignare)*: M-ai trădat, Adolf, m-ai trădat! *(Cu indignare.)* Și nu-mi pare rău că m-ai trădat, dar m-ai trădat fără nici un rezultat.

OGARU: Ah, și mie-mi pare rău. Nu că te-am trădat, dar te-am trădat fără nici un rezultat.

MANOLE *(vrea să plece, Ogaru se ia după el)*: Ce mai vrei, domnule?!

OGARU: Spuneți-mi și mie ceva. Chiar și-o ironie. Dar o ironie mai groasă, ca să simt și eu jignirea...

MANOLE: N-am ce să-ți spun! Nu mai exiști!

OGARU *(uimit)*: Cum adică nu exist!?

MANOLE: Nu exiști! *(În timp ce pleacă.)* N-am ce să-ți fac, domnule Ogaru, nu exiști!...

MĂTUȘA CLEO: Doamne, ce triplă nenorocire!... Gabriela a plecat, Ogaru nu mai există, Gherman doarme... O, Gherman, trezește-te, Gherman... Trezește-te, Gherman, să te jignească și pe tine, numai trezește-te!

OGARU: Iată că nu mai exist. Iată că sînt numai un abur sau o părere.

MĂTUȘA CLEO: Nu-ți face nici o grijă, Adolf, am să te reînviu eu... Răutatea mea învie și morții...

OGARU: Așa de rea ești, Cleo?

www.cimec.ro

MĂTUȘA CLEO : Te-am reînviat, Adolf. Ești mulțumit ?

OGARU : Îți mulțumesc, Cleo, căci eram mort, dar sufletul tău m-a reînviat brusc. Nici nu știi tu Cleo cît de dureros e să fii ticălos și să nu reușești nimic ! Am greșit față de tine, Cleo, mă ierți ?

MĂTUȘA CLEO *(e preocupată cu aranjatul rochiilor în cuier.)*

OGARU *(pierzîndu-și răbdarea)* : Mă ierți ?

MĂTUȘA CLEO : Te iert. O, Adolf, de aproape douăzeci de ani te-aștept. Tresăream instinctiv la fiecare zgomot. Mi-era așa de dor de sufletul tău de gheață, de manierele tale elegante, care te deosebesc radical de majoritatea bărbaților. *(E incapabilă să-și trăiască un sentiment pînă la capăt.)* O clipă, te rog, mi se pare că e ceva cu robinetul...

OGARU : Dar mie, dar mie, Cleo, crezi că mi-a fost ușor în toți acești ani ? Nu. Am vrut să mă mint, am vrut să mă arăt mai puternic decît sînt. *(Izbucnește în plîns.)*

MĂTUȘA CLEO : În timp ce reparam robinetul am auzit un om plîngînd. Tu erai, Adolf ? Adolf, tot ești tu în picioare...

OGARU : Sînt lacrimi de bucurie. O, Cleo, iubita mea, unde ești ? Cînd tu lipsești, eu nu exist. Trebuie să mă privești ca să exist.

MĂTUȘA CLEO *(se reîntoarce)* : Am fost să văd dacă s-a răcit mîncarea. Asta e tot, Adolf.

OGARU *(avînt tineresc)* : O, Cleo, am nevoie de tine ! Trebuie să ne regenerăm. Dacă o să unim ticălosia mea cu ticălosia ta, palate o să facem.

MĂTUȘA CLEO *(îl îndepărtează cu duioșie)* : Te înțeleg, Adolf, dar nu fi utopic. N-am nevoie de ticălosia ta. Gabriela a plecat, așa că, vrînd-nevrînd, o să mă apuc din nou de afaceri. Am să te țin pe lîngă mine, ca pe-un parazit. Ai să trăiești liniștit din ticălosia mea, fără să mai ai grija zilei de mîine. Gabriela a plecat, cinstea mea s-a sfîrșit.

OGARU : E minunat, e admirabil ! Tu o să te ții de afaceri și eu am să te iubesc. Deschide fereastra ! A început să plouă. Privește și tu ploaia, Cleo !

GHERMAN *(se trezește din somn și izbucnește în rîs.)*

OGARU *(îl privește uimit)* : Nu-i a bună, Cleo ! Cînd rîde domnu' Gherman totdeauna se întîmplă o nenorocire. Trezește-te, Cleo, Gherman rîde !

GHERMAN *(înaintează spre ei amenințător, cu rîsul lui, ca și cum ar fi lama unui cuțit.)*

OGARU *(se dă îngrozit la o parte și-și face semnul crucii)* : Uite-te la el, doamne dumnezeule, rîde !

MĂTUȘA CLEO *(în sfîrșit, înțelege gravitatea situației)* : Doamne, ce nenorocire ! Gherman rîde ! Adolf, Adolf, mi-e frică.

GHERMAN *(oprindu-se din rîs)* : Sînt împotriva acestei căsnicii. Așa, mătușă Cleo, copilă cu gheare lungi, vrei să faci afaceri ca să-l ții în puf pe acest nătărău. Dar n-o să fie așa ! Eu am să te denunț, n-ai să mai faci afaceri și iubirea se va duce de rîpă.

MĂTUȘA CLEO : Nu-i adevărat. Adolf mă iubește atît de mult, încît e în stare să-și recapete simțul practic. O să facă el afaceri și iubirea noastră tot va continua. *(Se îndreaptă cu încredere spre Ogaru.)*

OGARU *(o respinge, calm)* : Nu, Cleo ! Știi că întotdeauna am fost egoist. Nu faci afaceri, nu te mai iubesc. Faci afaceri, sufletul meu îți aparține.

MĂTUȘA CLEO : Deci nu mă iubești, Adolf... Totul n-a fost decît un vis frumos de-al meu, o nălucire.

OGARU : Ți-am spus că dacă faci afaceri, te ador...

GHERMAN *(se prăbușește pe un fotoliu)* : Plecarea Gabrielei ne-a distrus pe toți. Ne-a distrus echilibrul. Tu, mătușă Cleo, o să trebuiască să te ții de afaceri, eu am să cad în patima beției și am să încep să cînt „Fetițe dulci ca-n București", ceea ce o să-mi aducă neplăceri la serviciu... A, ce bine era dacă Gabriela era o ticăloasă. Doamne, ce viață frumoasă am fi dus... *(Se îndreaptă spre mătușa Cleo.)* Am o idee. Am o idee grozavă. Sînt de acord să faci mici învîrteli.

MĂTUȘA CLEO : O, ce bine-mi pare că te-ai răzgîndit.

OGARU *(cade în genunchi în fața mătușii Cleo)* : Am făcut o pasiune pentru tine.

MĂTUȘA CLEO : Pleacă, Adolf ! Nu cred nici în ipocrizia oamenilor, darmite în sinceritatea lor.

OGARU *(umilință și fanatism)* : Lovește-mă, disprețuiește-mă, eu aici rămîn !

GHERMAN : Mătușă Cleo, dumneata o să faci mici învîrteli, eu am să te condamn, am să te denunț și am să-mi cîștig din nou prestigiul de om serios.

www.cimec.ro

MĂTUȘA CLEO: Vrei să devii cinstit pe spinarea mea? Te gîndești numai la tine?

GHERMAN: Da. Mă gîndesc la mine. Pînă la urmă tot ai să faci tu niște învîrteli, eu am să te condamn și am să devin om serios.

OGARU: Nu mai e nimic de făcut. Hai să plecăm și să ne mîncăm unii pe alții... Asta ne-a mai rămas...

MĂTUȘA CLEO *(incapabilă să înțeleagă situația)*: Ceva din adîncul inimii îmi spune c-am lăsat robinetul deschis... Adolf, tot ești tu în picioare...

EPILOG

Afară, în stradă. Gabriela stă retrasă și zgribulită.

MANOLE *(apare ca din pămînt)*: Stimată domnișoară, două lucruri admirați dumneavoastră în viață: natura și cultura.

GABRIELA *(fără să întoarcă privirea)*: Domnule...

MANOLE: Aveți ceva enigmatic în privire...

GABRIELA *(se întoarce, în sfîrșit)*: A, tu erai, Manole? Să nu te mai aud că vorbești așa, Manole.

MANOLE *(tare)*: Ai ceva enigmatic în privire.

GABRIELA *(furioasă)*: N-am nimic enigmatic în privire.

MANOLE: Vrei o aventură, ca într-un film franco-italian?

GABRIELA *(și mai furioasă)*: Nu vreau o aventură ca într-un film franco-italian.

MANOLE: Certitudinea dragostei aduce plictiseală. Vrei puțină incertitudine, ca să-ți descrețesc fruntea? Bine... Nu știu dacă te mai iubesc sau nu.

GABRIELA: Cum nu știi, Manole, cum nu știi? Eu vreau siguranță, Manole.

MANOLE: Siguranța te plictisește, Gabriela.

GABRIELA: Nu mă plictisește, Manole... Ce vrei de la mine, Manole? Te iubesc, Manole, și eu iubesc pe cine vreau eu și nu dau nimănui socoteală.

MANOLE: Începi să devii din nou inteligentă. Dragostea ta era ascunsă în puțină prostie. Prostia s-a topit și a rămas numai iubirea. *(Solemn.)* Prostia a murit, iubirea s-a născut.

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI
www.cimec.ro

LE THÉÂTRE

Revue mensuelle editée par le Comité d'État pour la Culture et les Arts et par l'Union des Écrivains de la R.P.R.

SOMMAIRE, No. 4 *(avril, 1964)*

RADU BELIGAN, Artiste du Peuple, président du Conseil des Théâtres, Membre du Conseil Exécutif de l'I.T.I.: SALUT ADRESSÉ AUX PARTICIPANTS À LA RENCONTRE INTERNATIONALE SUR LES PROBLÈMES DE LA FORMATION PROFESSIONNELLE DE L'ACTEUR

LA NOUVELLE GENERATION DANS LE THÉÂTRE ROUMAIN

GEORGE VRACA, Artiste du Peuple: JEUNES D'AUJOURD'HUI, JEUNES D'HIER

PORTRAITS DES JEUNES METTEURS EN SCÈNE

ENQUÊTE PARMI LES JEUNES ACTEURS SUR LA FORMATION PROFESSIONNELLE

400-ème ANNIVERSAIRE DE SHAKESPEARE

SHAKESPEARE PARMI NOUS; SHAKESPEARE SUR LA SCÈNE ROUMAINE; COMMENT NOUS JOUONS SHAKESPEARE; SHAKESPEARE AU TRAVAIL

L'AVENTURE SOMNOLENTE, comédie sur le faux romantisme et sur les moeurs philistines, par Teodor Mazilu

TEATP

Ежемесячник Государственного комитета по делам культуры и искусства и Союза писателей РНР

СОДЕРЖАНИЕ, № 4 *(апрель 1964)*

РАДУ БЕЛИГАН, Народный артист, председатель Совета театров, член Бюро МТИ: ПРИВЕТСТВИЕ УЧАСТНИКАМ МЕЖДУНАРОДНОЙ ВСТРЕЧИ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ, ПОСВЯЩЕННОЙ ВОПРОСАМ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ МОЛОДОГО АКТЕРА.

МОЛОДОЕ ПОКОЛЕНИЕ РУМЫНСКОГО ТЕАТРА

ДЖОРДЖЕ ВРАКА, Народный артист: МОЛОДЕЖЬ НАСТОЯЩЕГО, МОЛОДЕЖЬ ПРОШЛОГО

ПОРТРЕТЫ МОЛОДЫХ ПОСТАНОВЩИКОВ

РАЗГОВОР С МОЛОДЫМИ АКТЕРАМИ ОБ ИХ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ

400-летие СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ШЕКСПИРА

ШЕКСПИР СРЕДИ НАС; ШЕКСПИР НА РУМЫНСКОЙ СЦЕНЕ; КАК МЫ ИГРАЕМ ШЕКСПИРА; ШЕКСПИР ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

НЕЛЕПОЕ ПРИКЛЮЧЕНИЕ, Сатира на лжеромантизм и обывательщину, Теодора Мазилу

THE THEATRE

Monthly Review edited by the State Committee for Culture and Arts and by the Roumanian Writers' Union

CONTENT OF Nr. 4 *(april 1964)*

RADU BELIGAN, People's Artist, Chairman, Theater Council, Member of the I.T.I. Executive Council: ABOUT THE INTERNATIONAL MEETING ON THE PROFESSIONAL TRAINING OF THE ACTOR

THE YOUNGER GENERATION IN THE ROUMANIAN THEATRE

GEORGE VRACA, People's Artist: YOUTH OF TODAY, YOUTH OF YESTERDAY

PORTRAITS OF YOUNG DIRECTORS

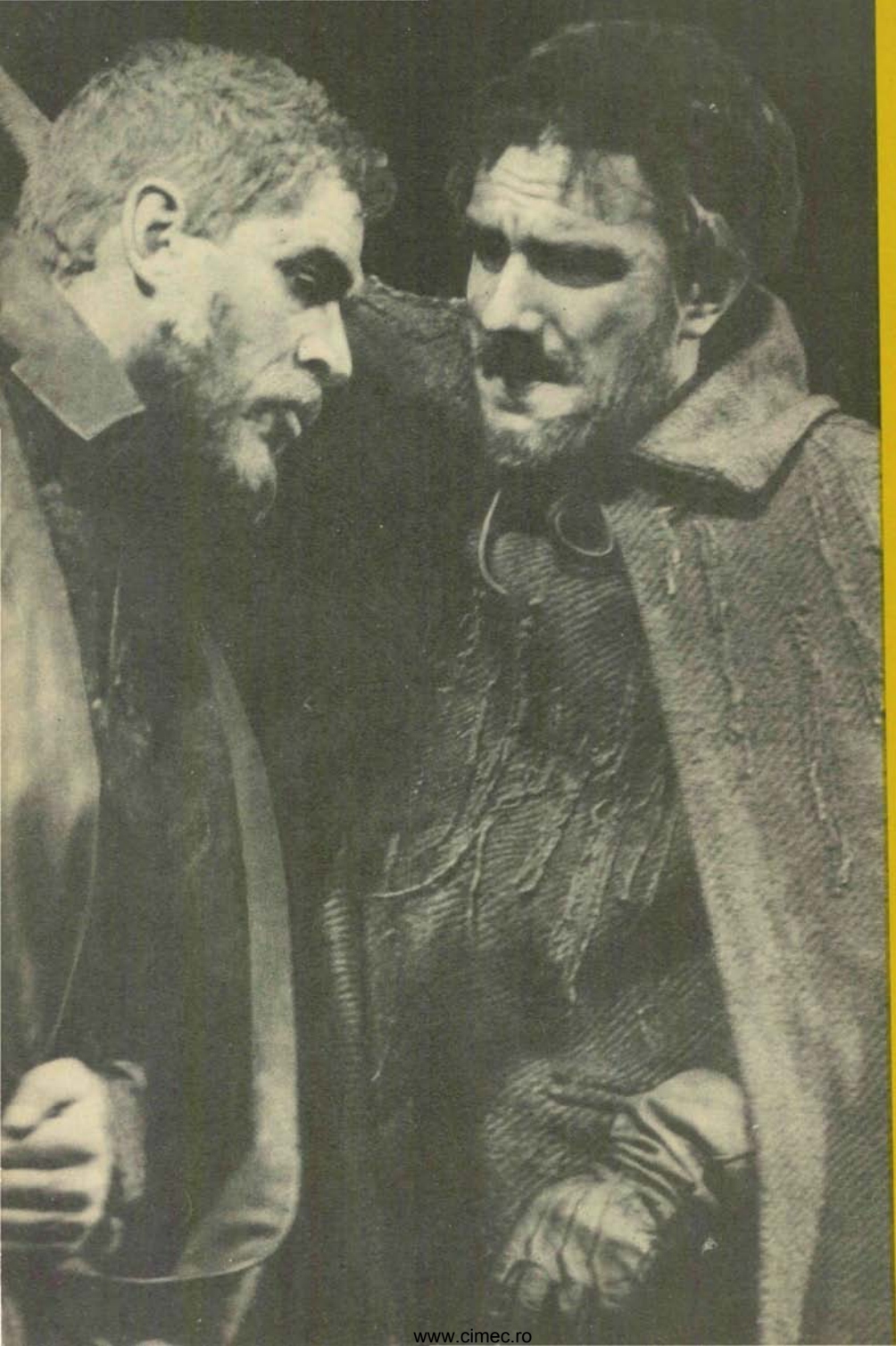
YOUNG ACTORS ABOUT PROFESSIONAL TRAINING

THE 400th ANNIVERSARY OF SHAKESPEARE

SHAKESPEARE TODAY; SHAKESPEARE ON THE ROUMANIAN STAGE; HOW WE PLAY SHAKESPEARE; SHAKESPEARE AT WORK

THE SLEEPY AFFAIR, a comedy on false romanticism and on philistinism, by Teodor Mazilu

www.cimec.ro



Lei 5

www.cimec.ro